Soc. Española de Excursiones
Boletín 15-16 1907-08

Acc. No. 238828-9

15
pp. I-IV
" 1-244
Plates pp. IV', 4', 10'-2, 12'-2, 16'-2, 22'-2, 28', 30', 40', 42', 46'-3, 60', 62', 64', 78'-2, 84', 94'-2, 100'-3, 102', 114'-2, 116'-2, 124', 126'-2, 140', 142'-2, 144'-4, 160', 170'-2, 182', 206', 214', 216', 220', 222', 230', 232',

#317

16
pp. I-VIII
" 1-320, -1- -8-
Plates pp. 2'-2, 6'-2, 8', 16', 18', 20', 22', 50', 56', 68', 70', 72', 76', 82'-2, 84', 86', 88', 92', 94'-2, 98', 100'-3, 126', 128', 130', 132', 188', 192', 194', 196', 202', 226', 228'-3, 234', 236'-4, 238'-3, 246', 250', 252'-3, 254'-2, 258', 262'-2, 266', 268', 270', 272', 276'-2, 278', 286'-2, 288', 290'-2, 292', 304'

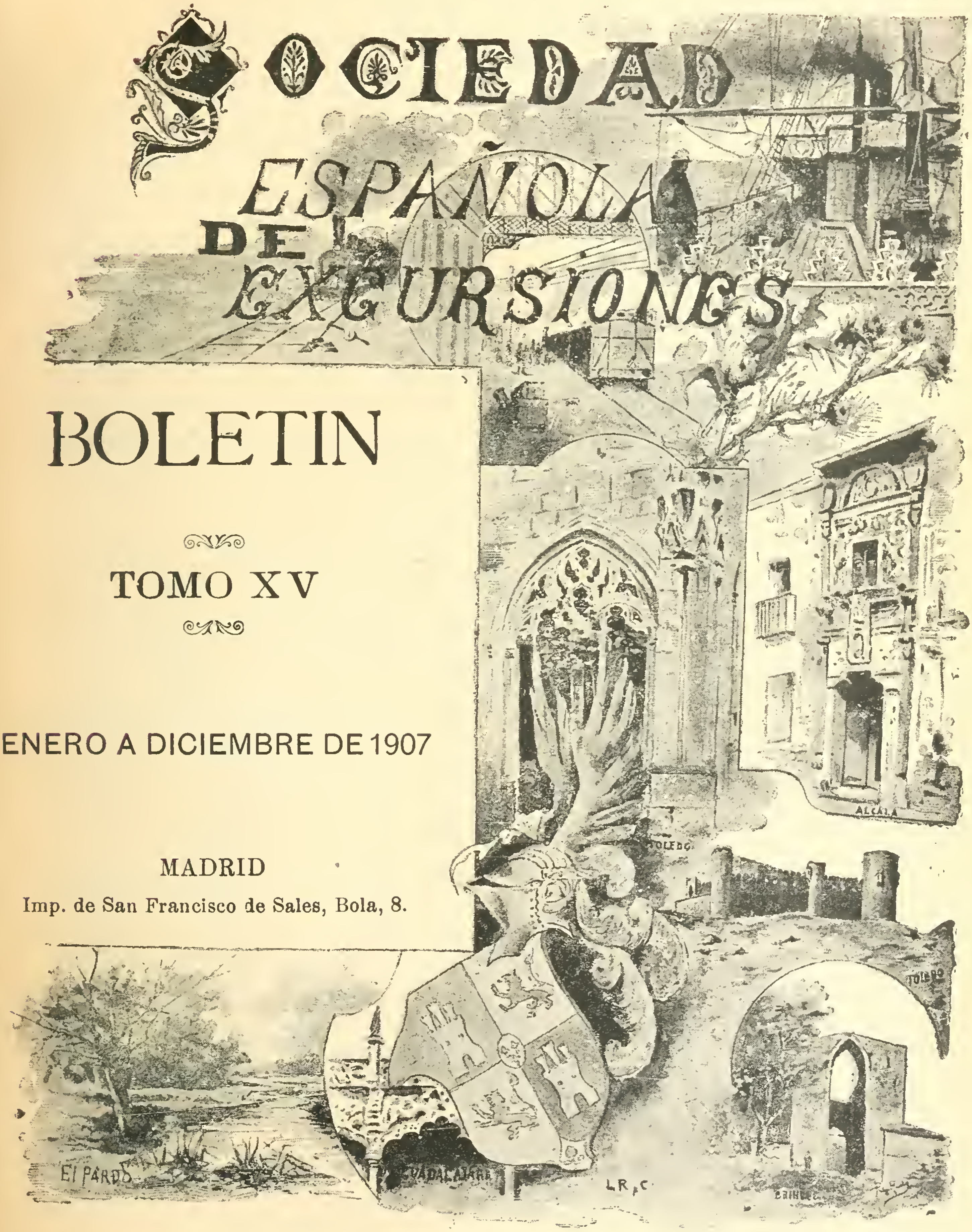
ones.

BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES



BOLETIN

TOMO XV

ENERO A DICIEMBRE DE 1907

MADRID
Imp. de San Francisco de Sales, Bola, 8.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ARMADURA DE UN LEBREL (SIGLO XVI)

Real Armería de Madrid

BOLETÍN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XV. — Núm. 167

Madrid. — Enero de 1907.

Director del Boletín: *D. Enrique Serrano Fatigati,* Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet,* Ballesta, 30.

ADVERTENCIA

Con este número se reparte á nuestros consocios tres pliegos y una fototipia de *La Pintura en Madrid*, de D. Narciso Sentenach.

FOTOTIPIAS

AVILÉS: PORTADA DE SAN NICOLÁS.—PUERTA DE LA CAPILLA DE LAS ALAS.—ALTAR DE LA CAPILLA DE LAS ALAS

Estas tres láminas se estudian en el trabajo de D. Fortunato de Selgas.

RETRATO DEL GRABADOR CARMONA.—RETRATO DE ANA MENGS

Véase para estas dos láminas el artículo de D. Pelayo Quintero.

ARMADURA DE UN LEBREL

Constaba en el inventario de la Real Armería la existencia de la *armadura de un perro de caza* que se estimaba perdida y estaban medio arrinconadas diversas piezas de forma extraña, cuya significación y procedencia eran desconocidas.

Parte de éstas habían sido calificadas de musleras que se aplicaban en los casos de lesiones en el muslo; es decir, como unas verdaderas musleras quirúrgicas; pero no dejaba de extrañar que siendo destinadas á tal uso se las hubiera adornado con asuntos cinegéticos.

El actual conservador de aquel centro artístico, discípulo del inolvidable Conde de Valencia de Don Juan, y sagaz investigador como él, hubo de asociar un día la antigua indicación del inventario con la imagen de las susodichas piezas, y reuniéndolas, cotejándolas entre sí, viendo en ellas los mismos elementos ornamentales y estudiándolas detenidamente, adquirió el pleno convencimiento de que formaban entre todas la *armadura del perro de caza* tantos años olvidada.

Deseoso de propagar entre los devotos de las artes y la arqueología la noticia del hallazgo, mandó modelar la figura de un lebrel y puso él mismo manos en la obra; acomodada la armadura sobre ella, la instaló en el salón de la Real Armería; hizo que la casa Hauser y Menet sacase del modelo una fotografía para estampar la primorosa fototipia que va en este número; publicó un artículo en *La Ilustración Española y Americana*, cuyos directores se muestran siempre propicios á favorecer las empresas de propaganda de la cultura, é hizo una tirada aparte que ha sido recibida con gran interés por las sociedades sabias nacionales y extranjeras.

Este amor del Sr. Florit por las ciencias que cultiva le hacen ser un elemento activo de nuestro progreso, así como el excepticismo, la tendencia á servir sólo á las pasiones personales y la falta de aprecio de los trabajos de los demás, son los signos mejor marcados de la degeneración de los individuos.

Monumentos de Avilés.

Las iglesias de Avilés llevan el sello del estilo románico, la manifestación más religiosa de la arquitectura cristiana, y antes de estudiarlas en particular nos parece conveniente hacer una reseña histórica de la aparición y desarrollo de este arte en Asturias, y así se comprenderá mejor el carácter de los monumentos que vamos á describir.

Cuando nuestros arqueólogos se fijan en las construcciones románicas de este país, al querer asignar la época de su erección, suelen remontarla al siglo XI en que aparecen en Francia, especialmente en Borgoña, cuna de este bello arte, nacido después del milenario, pasados los temores del fin del mundo. Castilla, más dispuesta que Asturias á recibir, por su mayor grado de cultura y de riqueza, las influencias del extranjero, adoptó pronto este nuevo estilo como se puede ver en la Basílica de San Isidoro de León, erigida al finar el reinado de Fernando I, en la que se muestran todos los caracteres de este arte, traído por los monjes de Cluny, por los peregrinos que visitaban nuestros Santuarios, en especial Santiago, y por los cruzados y gente de aventura que venían á ayudarnos en nuestra lucha con los árabes. Entonces se construyeron las grandiosas Basílicas de Sahagún y de Compostela, en las que aparece en todo su esplendor el estilo románico, tanto por la riqueza de la exornación como por las gigantestas proporciones de las naves que igualaban las de las grandes iglesias monacales de Borgoña y de la Isla de Francia.

Mientras en Castilla se verificaba rápidamente este cambio en el arte de construir, levantábanse los templos de Asturias, siguiendo las prescripciones de aquella arquitectura que los visigodos huídos de la dominación musulmana implantaron aquí, y en el período de dos siglos construyeron un número inmenso de monumentos religiosos, de los que si desgraciadamente quedan pocos, conservamos por fortuna los más notables. En las iglesias levantadas en el primer tercio de la undécima centuria vense empleados todavía los elementos de la arquitectura visigoda, como en San Salvador de Fuentes de Villaviciosa, y hubiera continuado imperando este estilo por largo tiempo á no mediar un hecho importante: el viaje santo que Alfonso VI hizo á Oviedo en 1075 con el fin de adorar las reliquias guardadas en la Cámara Santa.

Había sido levantada esta venerable capilla por Alfonso II el Casto en los comienzos del siglo IX, y como casi todos los monumentos de aquella edad era de pobre construcción y desnuda de ornatos; pero el futuro conquistador de Toledo quiso decorarla con toda la riqueza que el nuevo arte podía prestar, y en efecto, nada más espléndido y suntuoso que el interior de la pequeña nave, con las pilastras que sostienen la bóveda, donde se ven adosadas á las columnas y á manera de cariatides las estatuas de los doce apóstoles bellamente esculpidas, abultados capiteles cubiertos de exuberante exornación, sobre los que cargan los arcos torales formados de gruesos toros en los que campean también ornatos vegetales tomados de plantas exóticas, cualidad ca-

racterística de este estilo (1). Y mientras la Cámara Santa se vestía interiormente con las ricas galas del románico, alzábase al exterior una cuadrada y maciza torre, severa en su parte inferior, coronados sus cuatro frentes de graciosas archivoltas en las que se ve impreso el sello del nuevo arte. Sin embargo, estos monumentos no ejercieron al principio gran influencia sobre las construcciones del país, ya por la tendencia que ha habido aquí siempre á no aceptar las innovaciones que venían de fuera, efecto del espíritu rutinario de sus habitantes, ya porque la vieja arquitectura estaba unida al pasado de la monarquía, ó bien porque las nuevas construcciones exigían costosos y sólidos materiales, una ornamentación rica y dispendiosa de difícil ejecución por entrar en ella como principal elemento la escultura de la forma humana, monstruos y quimeras, asuntos prestados por la fauna y por la flora, tallados con acentuado relieve que contrastaba con la pobreza y desnudez que en general se ve en los monumentos aquí erigidos en los siglos IX y X.

La falta de datos precisos nos impide fijar la época en que el nuevo estilo empezó á extenderse; pero casi se puede afirmar que debió ser en los comienzos del reinado de Alfonso el Emperador, sin que haya mediado en el cambio el período de *Transición* que se observa en la transformación de toda arquitectura durante la Edad Media, en el cual los elementos del arte naciente se confunden con los del que espira, hecho que no se encuentra en ningún monumento de aquel tiempo aquí erigido, cuyos caracteres son esencialmente románicos, en lo que á los ornatos se refiere. Un suceso acaecido en Asturias á fines del siglo XI y principios del XII fué causa de que la nueva arquitectura se extendiese rápidamente por el país. Los monasterios que hasta esa época eran generalmente dúplices y de propiedad particular carecían de carácter monumental; se componían de unas cuantas *cellas* estrechas y mezquinas, agrupadas alrededor de una pobre capilla, donde monjes y monjas se reunían para orar en común. La vida que se hacía en estos conventos no debía ser muy edificante viviendo juntos hombres y mujeres, y á eso se debió su supresión, llevada justamente á cabo por el Papa Pascual (2).

La reforma que sufrieron entonces las Asociaciones religiosas en Asturias dió por resultado la desaparición de los antiguos conventos, y en su lugar se crearon otros poco numerosos, debidos á la piedad de los Reyes y magnates, bien dotados con los bienes de los suprimidos y las donaciones de los fundadores, cuyas Comunidades necesitaban para el ejercicio de la vida monástica templos de mayores proporciones, claustros, refectorios y otras dependencias que había que decorar con los primores de la nueva arquitectura. De esta época datan las restauraciones ó fundaciones de San Vicente de Oviedo con su basílica de tres naves coronadas de elevado cimborrio; la claustra de la Catedral, de la que sólo se conserva alguna tumba é inscripciones; los monasterios de la Vega y San Pelayo; Valdedios con su magnífico templo; Vi-

(1) Cuando en el siglo XVIII se alzó un piso sobre el claustro de la Catedral, quedó oculta la fachada de la Cámara Santa que debió estar ricamente decorada. Sin duda pertenece á ella un magnífico trozo de friso románico que corona la portada greco-romana de la Catedral que se abre entre el claustro y la torre vieja y que contrasta ciertamente con las churriguerescas y barrocas hojarascas que le rodean.

(2) Decía este Pontífice al Arzobispo compostelano D. Diego Gelmírez, en 1103, sobre estos monasterios dúplices: «Illud omnino incongruum est quod per regionem vestram monachos, cum santis monialibus habitare audimus, ad quod resecandum inmineat est qui praesenciarum simul sunt divisis longe habitaculis separentur». Sandoval. Cinco Obispos.

llanueva con su notable Basílica; Cornellana, que aún ostenta su mutilada iglesia los elegantes y curvos ábsides; Belmonte, y algunos otros de los que no quedan más que la memoria ó un montón de ruinas.

Desgraciadamente, esos venerables monumentos sufrieron del siglo XVI al XVIII restauraciones que han borrado las primitivas formas románicas, ó fueron totalmente reedificados, vistiendo sus muros la arquitectura greco-romana en su manifestación menos estética: el barroquismo. Los templos de estos monasterios, aunque no grandes, superaban en proporciones á las humildes construcciones religiosas del país. Los habitantes de Asturias vivían, como hemos dicho, diseminados por el campo en pobres y pequeñas aldeas, sin que existieran localidades importantes, villas y ciudades populosas, en las cuales, la cultura, la riqueza y el espíritu de asociación y la excitación del sentimiento religioso, producían magníficos monumentos arquitectónicos como se ve en las poblaciones de Castilla, que en la misma época se cubrían de grandiosas basílicas románicas. Las iglesias rurales siguieron bien pronto el ejemplo de las monacales, y desde mediados del siglo XII empiezan á vestirse sus fachaditas con las galas del nuevo arte, sus portadas de abocinadas arquerías, cuajadas de caprichosos ornatos, las columnas cilíndricas de historiados capiteles, y los ábsides exornados de anillados fustes que sostienen los aleros ó cornisas, con sus graciosos canecillos y metopas de folias y de animales fantásticos. En los tres siglos que imperó este estilo, del XII al XV, se restauraron la mayor parte de los templos de la época anterior que eran pequeños y mezquinos, y en su lugar se alzaron centenares de iglesias románicas, de las que quedan un número grande á pesar de las reedificaciones que á su vez sufrieron estos monumentos en la Edad Moderna.

A pesar de haberse aceptado con entusiasmo la nueva manera de construir, no se rompió en absoluto con las tradiciones del pasado. Los templos de planta basilical con tres naves y otros tantos ábsides de la época anterior, no fué empleada más que en las iglesias monacales; en las demás, por grandes que fueran sus dimensiones, se hacían de una sola nave, cubierta de teja vana como en tiempo de la monarquía, no usándose la bóveda más que en los ábsides. En las basílicas asturianas de los siglos IX y X no aparecen jamás los testeros semicirculares, sino los de forma rectangular, preferida sin duda porque sobre muros rectos y paralelos se podía levantar fácilmente la bóveda más elemental y sencilla, la de medio cañón, y en los curvos había que hacer la de un cuarto de esfera ó cascarón de difícil ejecución en aquellos tiempos, dado el atraso en que estaba el arte de construir. Y tanto se arraigó aquí esta forma de cerramientos cuadrados, que el románico fué impotente para desterrarlos, y persistió, no solo durante el dominio de este arte, sino en el período ojival y del renacimiento, de modo que desde los tiempos de Pelayo hasta hoy se ve predominar en nuestras iglesias el santuario rectangular, cuyo ejemplo nos ofrecen las iglesias de Avilés, en las que, á excepción de la de Sabugo, conservan la tradicional forma cuadrada.

Otra particularidad se observa en los templos románicos rurales de Asturias. Mientras que las fachadas están enriquecidas con la ornamentación de este estilo, la nave carece de decoración, formando desagradable contraste con los muros lisos y desnudos, la techumbre de madera labrada, las luces altas y escasas, que penetran no á través de artísticos ajimeces, sino de estrechas saeteras, y solo se manifiesta esta arquitectura en el arco toral que da



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

AVILÉS

Portada de San Nicolás

ingreso al Santuario, flanqueado casi siempre de pilastras, pocas veces de columnas, y en la ventana que se abre en el muro del ábside. Se pueden citar, sin embargo, algunas iglesias de aldea, cuyos paramentos interiores aparecen más exornados, si cabe, que los exteriores, como los de Amandi y Villamayor. Los miembros arquitectónicos que entran en las construcciones románicas asturianas son siempre los mismos, desde el siglo XII en que aparece sin mediar, como hemos dicho, el período de *transición* en que el viejo y el nuevo arte se aunan fraternalmente, hasta su desaparición á fines del siglo XV, cuando casi alboreaba el renacimiento. El único elemento ajeno que logró penetrar en las construcciones románicas, es el arco apuntado ú ojivo, introducido acaso á mediados del siglo XIII, pero no consiguió desterrar el de medio punto que coexiste con aquel hasta la venida del arte clásico. No es, pues, de extrañar, que apareciendo estos monumentos durante tantos siglos con los mismos caracteres, iguales formas y ornamentación, haya habido entre los críticos que se ocuparon en su estudio, como los Sres. Guerra y Cuadrado, tal divergencia de pareceres acerca de la época en que fueron erigidos.

Ciertamente que no se ven aquí esas magníficas construcciones románicas, como las de Avila, Segovia, Salamanca y otras ciudades monumentales de Castilla; pero no por eso las pequeñas iglesias rurales de Asturias dejan de producir en quien las contempla una profunda sensación estética, debida en parte á la hermosa naturaleza del país que se une en armónico consorcio con el arte. Están situadas generalmente en las alturas, desde donde se dominan espléndidos paisajes, y al lado se levantan añosos árboles, contemporáneos de su erección, que los cubren con su frondoso ramaje. Rodéanlas vetustos pórticos que preservan de las inclemencias del vendaval las archivoltas de las portadas, en cuyos tímpanos campean relevadas esculturas que representan los símbolos de los Evangelios, y á veces se ven adosados á los fustes, toscos íconos, magros y estirados unos, macizos y pesados otros, pero siempre expresivos, con los ojos cerrados como absortos en la contemplación de lo infinito, que forman singular contraste con la vida y movimiento de los monstruos, vestiglos y diablillos traviesos que exornan los canecillos de los ábsides, los cornisamentos de los ingresos y los piñones de las fachadas. Las iglesias románicas son más numerosas aquí que en Castilla, porque allí, como los habitantes se agrupaban en villas y ciudades populosas, ricas y en constante progreso, hubo necesidad de reedificarlas en mayores proporciones durante el período ojival, y sobre todo, del renacimiento á nuestros días. En Asturias vivían sus habitantes esparcidos por el campo, asociados para sus fines religiosos en parroquias de escaso vecindario; de modo que los pequeños templos han sido siempre suficientes para satisfacer las necesidades del culto, y á eso se debe su conservación sin otra ingerencia de estilos posteriores que la del greco-romano en las espadañas y en los retablos de los altares, pertenecientes casi todos al más bárbaro y degradado churriguerismo.

IGLESIA DE SAN NICOLÁS

Es probable que cuando Alfonso VI fundó la puebla de Avilés, sirviera de iglesia parroquial una de las dos que cita el testamento del Rey Magno, situadas en el territorio de Illés, pero más adelante la población adquirió algún

desarrollo debido á los privilegios y franquicias que el fuero otorgaba á sus vecinos, y entonces el pequeño templo, de pobre construcción, como solían serlo los del tiempo de la Monarquía, desapareció, alzándose el que hoy vemos de mayores proporciones y embellecido con los primores de la arquitectura románica que ostenta todas sus galas en las archivoltas de su portada. No es de creer que ocupe este templo el mismo sitio que el anterior, pues si así fuera conservaría seguramente la advocación de Santa María ó San Juan Bautista que aquellas basílicas tenían. Aunque en el transcurso de la Edad Media las iglesias sufrieran una ó más restauraciones, ya por la necesidad de darlas dimensiones más grandes, ya por adaptarlas á las exigencias de los diversos géneros arquitectónicos imperantes en tan largo período, siempre persistía el culto del Santo titular de la primitiva basílica, á no ser que la iglesia se convirtiera en monástica, porque solía llevar entonces el nombre del fundador de la institución religiosa allí establecida.

Aparecía este templo, al principio aislado, sin las capillas y dependencias que después se hicieron, rodeada del atrio ó cementerio, y la defendía de las olas del mar la cerca de la villa que aún se conserva, oculta por el moderno caserío. Como en aquellos tiempos estaban confundidas la vida religiosa y la civil, si en la nave de San Nicolás se juntaban los fieles para orar, bajo sus pórticos se reunían los ciudadanos para tratar de las cosas concernientes al pro-común *segunt lo han por antigua costumbre* (1). Del estudio arqueológico del monumento no se puede deducir en qué época fué construído, pues como hemos dicho, los caracteres del arte románico en Asturias son siempre los mismos durante siglos, y en ese período se había olvidado la buena costumbre del tiempo de la Monarquía de perpetuar en inscripciones votivas la era de la fundación y los nombres de los Obispos consagrantes, que nos hace conocer la fecha de la erección de la mayor parte de las basílicas de este país de la novena y décima centuria. Aunque carecemos de datos que lo confirmen, nos inclinamos á creer que este templo fué construído á fines del siglo XII ó principios del XIII bajo el reinado de Alfonso IX. Tenía este Monarca gran predilección por el monasterio de Valdedios, cuya vida cenobítica había restaurado con la Orden del Cister y alzado el magnífico templo románico hoy existente. Se dice que en aquel retiro lloró la separación de su esposa Teresa á que le obligó el Papa por su estrecho parentesco. Unido poco después con Berenguela, la hija de Alfonso VIII hizo frecuentes visitas á la villa, favorecida con su afecto y sus donaciones. En aquellos días, corriendo el año de 1216, el Pontífice ovetense Juan, primero de este nombre, consagró en la iglesia de San Nicolás al abad del Monasterio de Corias, don Juan Pérez, que lo rigió hasta 1232. Este hecho demuestra terminantemente que ya existía el templo, por lo menos en los comienzos del siglo XIII, por lo que nada tiene de extraño que no aparezcan sus archivoltas y sus vanos cerrados por arcos góticos, pues sabido es que la ojiva no se manifiesta en las construcciones asturianas hasta el siglo siguiente, como se ve en las demás iglesias de Avilés, cuya fundación no pasa de esa centuria.

Desgraciadamente ha sufrido tales restauraciones, que no queda de la primitiva fábrica más que la fachada principal. La anchura de la nave y la carencia de contrafuertes en los muros laterales revela que debió estar cu-

(1) Así dicen documentos de los siglos XIII y XIV, publicados por D. Ciriaco M. Vigil en su Colección Diplomática del Ayuntamiento de Oviedo.

bierto el templo de madera, empleándose la bóveda solamente en la capilla mayor, á la que daba ingreso un gran arco toral, perforado el ábside de un exornado vano que alumbraba el santuario. Llegó intacto este templo hasta mediados del siglo XVI, sin que alteraran sus formas primitivas las capillas de Solis y de las Alas, levantadas en el cementerio en las dos centurias anteriores. Comenzó la restauración por el ábside, como sucede casi siempre, al que se dió mayor amplitud y altura, afectando su planta la forma poligonal, para cubrirle de una bella bóveda de crucería con claves colgantes en las intersecciones de los nervios. También ganó la nave más elevación, como puede verse en el muro de la fachada principal donde descansa la espadaña, marcándose perfectamente las pendientes del primitivo tejado más bajo que el actual. En sustitución del antiguo techo de madera se alzaron tres bóvedas ojivales de igual estilo que las del ábside, sostenidas interiormente por pilastras resaltadas, y para contrarrestar su empuje se adosaron al exterior robustos y abultados contrafuertes, descollando los del arco toral que fué construído de nueva planta. El muro del lado de la Epístola fué perforado para hacer las capillas sepulcrales, y en una de ellas, la de Camposagrado, existe una urna del Renacimiento, poco artística, sostenida por leones con dos tumbas donde yacen los muy magníficos Sres. Fernando de las Alas, fallecido en 1545, y su mujer D.ª Catalina de Quilós. Dos grandes arcos dan ingreso á la extensa capilla del Cristo, construída en 1729, como lo demuestra su barroca arquitectura, con su pequeña cúpula y bóveda con adornos de yesería, lisos y poco relevados, muy usados entonces. La sacristía, de regulares dimensiones, fué levantada á fines del siglo XVIII á expensas del Obispo de la diócesis D. Juan de Llano Ponte.

Las restauraciones no alcanzaron, felizmente, á la fachada del templo, que conserva sus primitivas formas, si bien algo deteriorada por la mala calidad de la piedra de sillería y por las mutilaciones que sus ornatos han sufrido cuando le añadieron el agobiador armatoste del pórtico, derribado poco tiempo hace. También altera la unidad artística del conjunto el pequeño vano que corona la espadaña, feo y mezquino, con reminiscencias del grecoromano, arte que si bien dominó en Asturias durante tres siglos, fué mal comprendido y peor interpretado, como lo dicen las numerosas iglesias construídas en tan largo período. La fastuosa portada resalta fuertemente del muro, para que en el ancho macizo campeen las tres archivoltas abocinadas que embellecen tan peregrino ingreso. Las seis columnas, tres á cada lado, que sostienen las arquerías, asientan en un robusto zócalo, sobre el que descansan las basas, que por su forma recuerdan las áticas con sus dos toros, saliendo del inferior los característicos agrafes que llenan los ángulos del plinto. Lisos y desnudos aparecen los cilíndricos fustes, pero son muy notables los capiteles que los coronan, de variada composición, exornados de cabezas humanas, leones, tallos, hojas y otros ornatos de precedencia animal y vegetal, descollando por su belleza el que representa Adán y Eva en el Paraíso comiendo la manzana. La imposta que abraza estos capiteles está tallada en bisel, y en él plano inferior se desarrollan serpeantes tallos, alternando con graciosas folias.

Las arquerías de las archivoltas son de medio punto, viéndose en el estrados del interior que cubre el ingreso, toros, filetes y escocias, y en los otros dos, complicados zig-zas y tondinos, que se cruzan en ángulo recto,

con relieves dentro de los rombos. Terminaba la portada con un magnífico cornisamento, del que no queda más que un pequeño trozo en el centro, habiendo sido picado la mayor parte para adosar al muro las maderas del pórtico. Se compone de un saliente entablamento labrado en bisel, en el cual se ven círculos con cuadrifolias bien ejecutadas, y le sostienen canecillos variados, entre los que aparecen, haciendo de metopas, leones relevados, alternando con florones de cuatro hojas. El tablero de la cornisa está exornado de cruces inscritas en medallones circulares y de cuadrifolias, ornato muy prodigado en esta hermosa portada. Sobre ella se ostenta una ventana cubierta de una archivolta de medio punto, y termina dignamente la fachada una elevada espadaña de dos arcos, cuyo piñón fué destruído cuando se levantó posteriormente el pequeño vano que corona la fachada.

Como casi todas las iglesias asturianas restauradas en la época moderna, no se encuentra en la nave y capillas de este templo nada referente al arte, pero sí á la historia. Próximo al churrigueresco altar mayor, del lado del Evangelio, se ve á bastante altura una hornacina cubierta de arco de medio punto, y en ella aparece una pobre arca de madera, semejante á las que tienen las aldeanas del país para guardar sus ropas. La larga leyenda que llena el frente del mísero sarcófago, dice que allí están guardadas las cenizas del insigne marino Pedro Menéndez de Avilés, uno de los más grandes hombres que ha producido la España del siglo XVI. Dominábale, como á todos sus compatriotas, el sentimiento religioso, llevado al más exaltado fanatismo, y su ideal era la expansión del catolicismo por el mundo, especialmente por la parte de América por él conquistada, pero no con las armas del misionero, con la persuasión y el catequismo, sino con la espada que hacía rodar las cabezas de los indios que se resistían á recibir las aguas del Bautismo, ó de los herejes que iban á las lejanas playas de la Florida en busca de libertad religiosa. Ningún marino de su tiempo le igualó en el conocimiento de las cosas del mar, y si la muerte no lo impidiera, la armada Invencible por él mandada se hubiera salvado del naufragio, ya que no realizado el desembarco en Inglaterra.

Es sensible que Avilés, villa culta y rica y en creciente progreso, tenga en el abandono y el olvido las cenizas de su ilustre hijo, que llevado del cariño á su pueblo natal, quiso que descansaran sus restos en la iglesia donde fué bautizado. Los grandes marinos españoles del Renacimiento, Sebastián Elcano, Alvaro de Bazán y Oquendo, están reproducidos en bronce en Guetaria, Madrid y San Sebastián. Avilés debe imitar su ejemplo, erigiéndole una estatua para que se perpetúe su memoria, levantando al par en este templo un monumento sepulcral que guarde dignamente sus mortales despojos.

Al lado de la tumba del gran marino yace una hija del Adelantado de la Florida D. Pedro de Góngora, Marqués de Almodóvar y Conde de Canalejas, fallecida en Londres, donde su padre representaba á España en 1779, y á los siete años de edad. Era este diplomático escritor eminente, que contribuyó al renacimiento literario de nuestro país en la segunda mitad del siglo XVIII. Con la firma de *El castellano de Avilés*, escribió de Berlín una hermosa carta en la que describe magistralmente una fiesta palatina en la Corte de Federico II, inserta en la colección epistolar de la Biblioteca de Autores Españoles.

CAPILLA DEL PROTONOTARIO SOLIS

Hijo de Avilés fué el muy reverendo Sr. D. Pedro de Solís, protonotario y cubiculario del Papa setabense Alejandro VI, arcediano de Babia, abad de Santa María de Astorga, arcediano de Madrid, abad de la Colegiata de Arbas y de Mondoñedo, y canónigo, maestro de escuela de la Catedral de León. Todos estos cargos ejerció el afortunado clérigo que le granjearon honores y forturna, si bien la empleó dignamente antes y después de su fallecimiento, acaecido en Toledo en 1516, con la construcción y dotación del hospital hoy existente y de la capilla que lleva su nombre en el cementerio de San Nicolás, levantada para guardar las cenizas de sus padres que yacían en la iglesia conventual de San Francisco. Así dicen las inscripciones que se ven sobre los ingresos de ambos edificios, casi ilegible la de la capilla por estar grabada en una piedra blanda descompuesta con los años. Copióla Jovellanos en 1793 y se la dió á Ceán Bermúdez, que la publicó en el Diccionario de Arquitectos Españoles de Llaguno, y por cierto, que al leer aquel hombre ilustre la retahila de prebendas acumuladas en una sola persona, no pudo menos de hacer algunas consideraciones sobre los abusos que había en aquellos tiempos acerca de la pluralidad de beneficios. Fué construida esta capilla en el año 1499 por trazas del maestro Fernán Rodríguez de Borceros, natural de Oviedo. Su principal ingreso está en el cementerio, de forma abocinada, flanqueado de delgados fustes, más bien toros, que elevándose por encima de los diminutos capiteles se inclinan hacia el centro describiendo una graciosa ojiva. Tiene otra entrada por la iglesia, cuya arquitectura nada de particular ofrece; pero llama la atención la reja de hierro que la cierra, con su bello arco conopial, cuajado de hojas y otros ornatos, y en el centro se destaca el heráldico escudo del fundador. La planta es cuadrada, y cubre la pequeña nave una bóveda de crucería que descansa sobre ménsulas albergadas en los ángulos, y para contrarrestar su empuje se hicieron robustos contrafuertes de piedra de talla, de la que también son los muros. El primitivo altar ha desaparecido, y en su lugar se alzó otro con un retablo, cuya forma acusa el estilo del neo-renacimiento del siglo XVIII.

La circunstancia de ser esta capilla una de las pocas construcciones asturianas en que se manifiesta francamente el arte ojival, nos obliga á decir algunas palabras sobre la pobre y efímera existencia que ha tenido durante los siglos XIV y XV, en cuyo período no logró introducir en los monumentos del país más que la característica ojiva. Cuando se levantó esta capilla todavía llevaban nuestras iglesias impreso en sus muros el arte románico, y á él hubiera pertenecido á no estar trazada por el maestro Borceros, que como hijo de Oviedo, estaba empapado en las máximas del gótico, imperante sólo en las construcciones de la capital, ó mejor dicho, de la Catedral. Ya dijimos, que nunca pudo penetrar el arte ojival en estas montañas á pesar del dominio absoluto que ejerció en los edificios de la última parte de la Edad Media. Durante los siglos XIII y XIV, época de su esplendor, se observa el fenómeno de que todos los monumentos aquí erigidos pertenecen al románico, arte eminentemente religioso, el único que logró aclimatarse entre nosotros. En vano la arquitectura gótica consiguió apoderarse del edificio más importante del país: la Catedral de Oviedo. En tanto que su esbelta torre se elevaba á las nubes ostentando las ricas galas de aquel estilo, levantábase en los valles, en

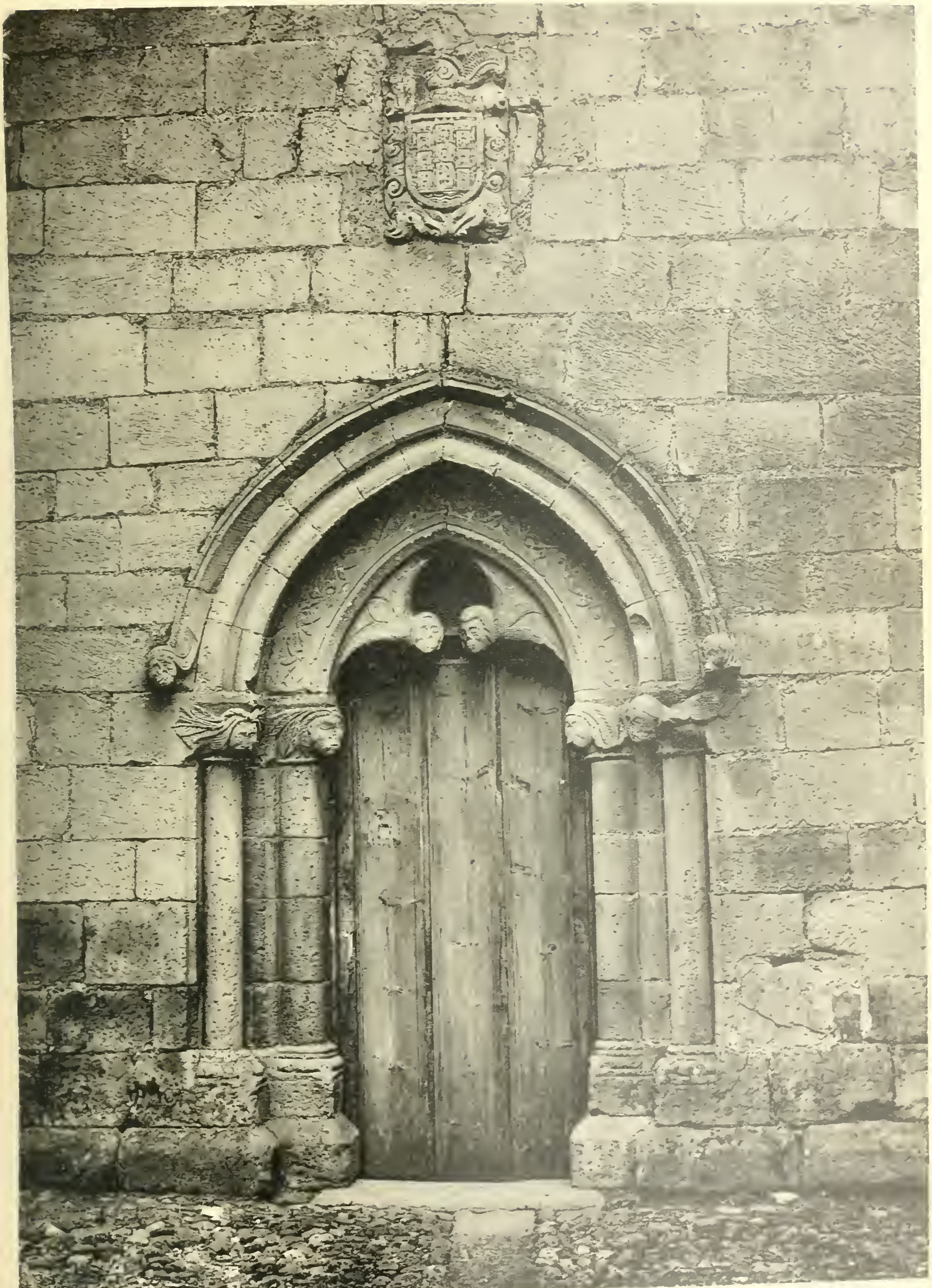
las laderas, en medio de una vegetación espléndida, humildes iglesias con portadas de archivoltas, de semicirculares y cuadrados ábsides, coronados de cornisas sostenidas por canecillos y otros variados ornatos. La forma apuntada de los arcos, único recuerdo del gótico, que se ve en los monumentos de los siglos XIV y XV, no altera en nada la armonía del conjunto, que conserva un carácter esencialmente románico.

Al finar la centuria, algunos maestros que se habían distinguido en las obras de la Basílica ovetense, hicieron fuera de la capital varias iglesias, en las cuales la antigua arquitectura del país desaparece, como esta capilla del protonotario Solís, en donde se ven empleados en su fachada elementos decorativos usados tan sólo en los tiempos del estilo ojival, terciario ó flamígero. Como este arte se extendió tarde por el país, apareció ya alterado y confundido con elementos decorativos del renacimiento, conocido con el nombre de *plateresco*, cuyos albores no aparecen hasta mediados del siglo XVI.

Un cambio tan radical en arquitectura, el paso del gótico, rico en exornación, al greco-romano, donde no se ve más que severas líneas, no podía hacerse sin transición, y en efecto, aparecen al principio con timidez, y en escaso número adornos platerescos, que van aumentado á medida que los ojivales desaparecen, y por fin campean ellos solos en la decoración monumental. Acaso sería debida su importación á un excelente maestro autor de las mejores obras que se hicieron entonces en el Principado, Juan de Cerecedo. Era este arquitecto natural del país, y como Juan de Candamo, el de las Tablas, Pedro Bunieres y el maestro Borceros, se dió á conocer en la Catedral donde trabajó toda su vida. Pertenecía á la escuela gótica, y aunque siempre se mostró enemigo del clasicismo, no pudo menos de introducir, siguiendo la corriente de la moda, adornos platerescos en sus composiciones, usados con tanta economía como acierto. Son ejemplos las iglesias de Santo Domingo de Oviedo y la parroquial de Cudillero, y especialmente la torre de la Catedral, coronado su último cuerpo, sobre el que se levanta al cielo la elevada flecha, con su bello antepecho de balaustres, de pirámides, vanos y trepados, en donde se aunan graciosa y fraternalmente elementos del viejo y del nuevo arte. La vida del plateresco, como la del gótico, ha sido bien efímera y de tan escasa importancia, que apenas ofrece monumentos dignos de mencionar.

La venida del greco-romano á Asturias, evolución realizada más tarde que en Castilla, no hizo desaparecer completamente la arquitectura ojival. Mientras que en las iglesias de los siglos XIII al XV las naves estaban cubiertas de techumbres de madera, empleando solamente la bóveda en los ábsides, del XVI en adelante, en muchos templos, sobre los muros, decorados con elementos clásicos, se alzaron bóvedas de crucería, bellamente ejecutadas, con las complicadas combinaciones de los nervios, en cuyas intersecciones campean sendas claves y otros ornatos pertenecientes á esté estilo.

Estos anacronismos, estos despropósitos arquitectónicos sólo se pueden cometer en países donde no domina en sus habitantes el sentimiento del arte, y en verdad que causa desagradable impresión el ver aquellas ligeras y delicadas crucerías que arrancan, no de haces de finas columnas ó de ménsulas, sino de enormes entablamentos greco-romanos, que parecen hechos para soportar macizas bóvedas de medio punto. Este bárbaro consorcio de dos arquitecturas contrapuestas, la clásica y la cristiana, dura hasta los comien-



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

AVILES

Puerta de la Capilla de Las Alas



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

AVILÉS

Altar de la Capilla de Las Alas

zos del siglo pasado, como puede verse en la mayor parte de las iglesias de aldea y en las capillas de las casas señoriales, cubiertos los santuarios de pobre y tosca crucería.

De estas aberraciones arquitectónicas ofrece la Basílica ovetense notables ejemplos: el trascoro levantado por el maestro Meana en el primer tercio del siglo XVII, y la iglesia del Rey Casto, de principios del XVIII, con sus pilares robustos como torres, obra disparatada de Bartolomé de Haces, como sus hermanas las capillas de Santa Bárbara y Santa Eulalia, del más pesado barroquismo. Algunas iglesias de Avilés, en las restauraciones que sufrieron en la época del clasicismo, fueron cubiertas de crucería, como la de San Nicolás, que un perspícuo arqueólogo la consideraría del siglo XVI, cuando consta en un documento del archivo de la villa que fué levantada en 1660, á expensas del Municipio (1).

CAPILLA DE LAS ALAS

En el lado septentrional del antiguo cementerio de la iglesia de San Nicolás, la familia de las Alas, la más noble y poderosa de la villa, construyó, al mediar el siglo XIV, una capilla sepulcral, que aparecía antes aislada y hoy unida á otras edificaciones que se hicieron por esta parte en el siglo XVI. A pesar de su antigüedad, muéstrase en perfecto estado de conservación, cual si no hubieran pasado los siglos por ella, lo que no sucede con los demás monumentos religiosos de Avilés, que han perdido sus primitivas formas en diversas restauraciones. Pedro Juan de las Alas, su fundador, no quiso que sus cenizas y las de sus sucesores yacieran en el suelo confundidas con las de la gente plebeya, sino en tumbas alzadas y al abrigo de artísticas bóvedas. Su testamento, otorgado en 1346, que se conserva en el archivo de la familia, hace recordar por sus cuantiosos legados á hijos naturales y legítimos, á Cofradías y casas de Malatos, á servidores y domésticos, el de otro Prócer asturiano de la misma especie, D. Rodrigo Alvarez de las Asturias, como él rico, magnífico, cuya religiosidad la hacían compatible con la licencia de sus costumbres.

Las dimensiones de esta capilla son reducidas como conviene al panteón de un cementerio, de planta cuadrada, y la cubre una sencilla bóveda de crucería, sin molduras en los nervios, que exhiben superficies poligonales, de modo que si no fuera por la ojiva que cierra sus vanos, y sobre todo, porque se sabe cuándo fué construída, tal es su desnudez y severidad que más parece obra de la decimatercia centuria que de la siguiente. No deja de ser, sin embargo, su portada una bella muestra del arte románico, en donde se aunan graciosamente las líneas arquitectónicas y la decoración escultural. La forma una apuntada archivolta sostenida por dos columnas en cada lado, cuyos lisos fustes descansan sobre basas áticas y éstas á su vez en dobles dados rectangulares. Llaman la atención los capiteles que representan mascarillas con las caras gesticulantes y sus flotantes cabelleras de hojas y plumas que les dan el aspecto de pajecillos de la Edad Media. El arco exterior está separado del muro por una impostilla que arranca de dos cabezas pequeñas que hacen el oficio de ménsulas, y el interior, de forma trebolada, lo adornan tallos serpeantes, en cuyas ondulaciones se albergan trifolias bien perfiladas. Al entrar en esta capilla se ven á uno y otro lado tres tumbas murales cobi-

(1) Avilés, *Noticias históricas*, por Julián García San Miguel, pág. 191.

jadas por arcos ojivales, en los que campean sendos escudos con las armas de los señores de esta noble familia. El suelo está cubierto de losas sepulcrales con las leyendas de góticos caracteres que dicen los nombres de las personas allí inhumadas (1). No siendo bastante á contener este pequeño panteón los restos mortales de los sucesores del fundador, alzaron mejores tumbas, algunas con bultos yacentes, en la vecina iglesia de San Nicolás y en la de San Francisco. Alumbra la nave una ventana gemela, frontera al ingreso, con su parteluz y ojo de buey, sin adornos ni molduras, con los arquitos acentuadamente apuntados como los de la portada.

Llama vivamente la atención de los inteligentes el gótico altar, una joya escultórica, tanto más de admirar, cuanto que en Asturias apenas se ven muestras de este bello arte, empleado tan solo como elemento decorativo en las obras arquitectónicas durante el período románico. Cuando se construyó esta capilla, todavía no exhibían los altares los enormes retablos que, trepando como la hiedra por los muros de los ábsides, llegaron con sus cresterías de filigrana hasta los ventanales y arranques de las bóvedas. Á mediados del siglo XIV, no eran más que unas sencillas cajas de forma de sarcófago donde estaban guardadas las reliquias de los santos, expuestas á la adoración de los fieles en la sagrada mesa. Como aquellos, tiene este retablo su frente decorado de bajo-relieves, no de plata, según se acostumbraba entonces, sino de alabastro, dorado y coloreado en algunas partes para dar más realce á las figuras. Siete son los asuntos, representando el central la Ascensión del Señor formando un grupo de cinco imágenes. Á la diestra aparecen sucesivamente la Asunción de la Virgen, la coronación y un santo, y de la otra parte la Adoración de los Reyes Magos, la Anunciación y Santa Catalina. Tienen estas figuras una altura aproximada de pie y medio, y descansan sobre un estrecho zócalo, en el cual aparecen escritos en letra gótica los nombres de las escenas y de los santos, que están coronados por una mezquina faja de crestería ojival confusa y mal ejecutada. Indudablemente, estos relieves debieron pertenecer á otro altar más grande, y para acomodarlo á las dimensiones de este los pusieron unidos, no separándoles, como exige el estilo gótico, haces de columnitas terminadas en pináculos cubierto cada uno con su doselete, cobijado por un arco lobulado ó conopial. La composición de los asuntos está bien concebida y la ejecución es excelente, á lo que se presta la blandura de la piedra. Las figuras son algo alargadas, magras, y las cabezas no muy expresivas, grandes, desproporcionadas con el tamaño de los cuerpos, pero sin dureza y sequedad. Los paños bien plegados y caídos con soltura. Las actitudes naturales, nada de la angulosidad que se nota en muchas obras escultóricas de su tiempo; al contrario, vense algunos relieves, como el de la Anunciación, una flexibilidad y morbidez en las figuras que recuerdan algo la estatuaria del renacimiento.

FORTUNATO DE SELGAS.

(Concluirá.)

(1) Publícanlas Quadrado en Recuerdos y Bellezas de España, y C. M. Vigil en su Epigrafía asturiana. Hélas aquí: «Aquí yace Esteban Pérez de las Alas que Dios perdone que finó viernes X de Noviembre de MII e CCCCXXII.» Léese en otra: «Sepulcro del muy honrado e mucho bueno Juan Estebanes de las Alas que Dios haya vecino que fué de esta villa el cual finó en el año de mil e quatro cientos e quarenta e quatro años.» Bajo un escudo de la casa se lee otro: «Alonso Estebanes de las Alas que Dios haya que pasó de este mundo a cuatro días del mes de Septiembre, año de mil e quatro cientos e sesenta e ocho años.»

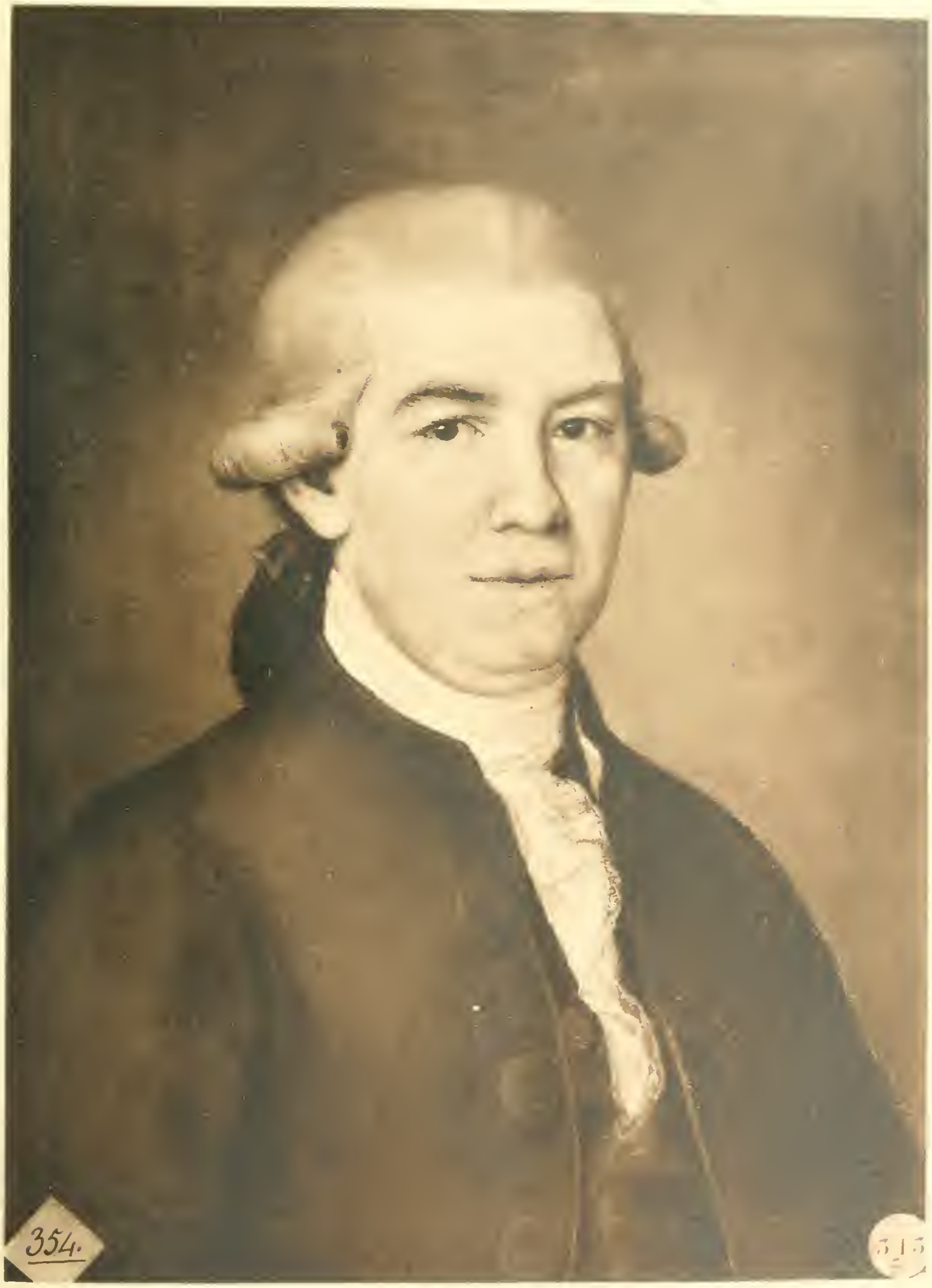


Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

RETRATO DE ANA MENGS

Dibujado al lapiz por Carmona

(BIBLIOTECA NACIONAL)



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

RETRATO DEL GRABADOR CARMONA

Dibujado al pastel por Ana Mengs

(ACADEMIA DE BELLAS ARTES)

ANA MENGS

Al finalizar el siglo XVII hallábase la pintura española en un estado de lamentable decadencia y casi pudiera afirmarse, sin temor de exagerar, que no existía tal pintura. Los artistas franceses é italianos traídos por los Reyes Felipe V y Fernando eran los únicos que producían algo, y ésto de no gran mérito. Houausse y su hijo Miguel Ángel se establecen en Madrid y tienen algunos discípulos, que pensionados por el Rey para estudiar en Italia, vuelven siendo medianos pintores, pero sin nada de originalidad, meros imitadores de lo que habían visto, y por tanto sin condición alguna para la regeneración tan necesaria de la pintura patria.

En tales circunstancias pensose en hacer algo oficialmente, para contribuir al ansiado renacimiento de nuestras artes, y surgió la idea de la creación de una Academia que dirigiera y encauzara las doctrinas y métodos venidos del extranjero, que sólo confusión y amaneramiento producían en los pintores noveles; idea que ya en tiempo de Felipe IV había existido (1) y en parte realizó el escultor Olivieri (en el reinado de Felipe V), sosteniendo por cuenta propia una escuela pública para el estudio de la pintura y escultura, que vino á ser como el cimiento de la que, después de algunos años de lucha, quedó definitivamente fundada con el nombre de «Academia de nobles artes de San Fernando».

Aprobáronse sus estatutos en 3 de Mayo de 1757, dotándola con 12.500 pesos, estableciendo premios y pensiones, con clases de arquitectura, pintura, escultura y grabado. Estuvo primero instalada en la Plaza Mayor, en el edificio llamado «Casa Panadería», y en 1774 pasó adonde hoy está. Sus resultados fueron escasos, sobre todo hasta que, reinando Carlos III, vino Rafael Mengs á encargarse de su dirección, con el cual, si bien es verdad que no se hizo el milagro de que salieran nuevos Velázquez, se enseñó el dibujo con toda corrección y quedaron gran número de discípulos, entre ellos Bayeu, Maella, Menéndez, el célebre grabador y dibujante Salvador Carmona y la no menos notable é interesante artista *Ana María Mengs*, hija suya y esposa de Carmona; la cual mereció ser nombrada académica por sus excelentes miniaturas y retratos al pastel (2).

Era Ana María la mayor de los cuatro hijos que tuvo Rafael Mengs, y como todos ellos, desde muy niña aprendió de su padre la pintura, á la vez que recibía esmerada educación, haciendo de la pequeña discípula una buena esposa y madre de familia, al mismo tiempo que era excelente retratista, tanto al pastel como en miniatura.

El retrato que de ella hoy reproducimos está tomado de un dibujo al lapiz, sobre papel gris, ejecutado por Carmona, su esposo. Representa tener cuarenta años de edad, y es su fisonomía simpática, denotando inteligencia y bondad, debiendo estar hecho poco tiempo antes de su muerte. Los otros dos retratos que de ella conocemos son de época anterior y obra también de su mari-

(1) A Felipe V le propusieron también la creación de una Academia de nobles artes el ministro Villadarcas y el escultor Olivieri.

(2) La primera académica nombrada fué D.ª Bárbara María Hueva, natural de Madrid; nombrada en 13 de Junio de 1752.

do; uno está publicado en la antigua revista *El Arte en España*, reproducción litográfica á dos tintas hecha por Lozano, y figura como ilustración de un artículo biográfico del grabador de Cámara, Manuel Salvador Carmona; el otro es inédito y propiedad del inteligente coleccionista D. Félix Bois, está dibujado al lapiz, ligeramente colorido, y aparece más joven que en los antes descritos, pero con la misma expresión inteligente y bondadosa.

Nació Ana María en Dresde el año 1851, educándose en Italia, donde vivía su padre, y tendría unos veintiséis años cuando Salvador Carmona, acompañado de su hermano, fué á Roma con el exclusivo objeto de tomarla por esposa, pues ya desde Madrid había pedido su mano y otorgada con agrado por parte de Mengs.

Para juzgar lo que era nuestra biografiada, moral y físicamente, veamos cómo se expresan los hermanos Carmona en una carta dirigida á su padre con fecha 1.° de Octubre de 1778. Dice así Salvador: «Estoy lleno de satisfacciones y honores que he merecido del caballero Mengs, pues me colma, igualmente que á mi hermano, de favores toda su familia que es la más amable del mundo y la más bien educada, de manera que lo pasamos como si hubiéramos vivido siempre juntos, dejando aparte los primeros días que fueron (como es natural) de sorpresa. Mi doña Anita es preciosísima, un genio y modo que enamora cada día más, y con dificultad se hallará otra de sus prendas»...

Su hermano en una postdata confirma el parecer del enamorado esposo, del que, como tal, pudiera parecer demasiado interesada su opinión, y dice: «Mi hermano puede dar el viaje por bien empleado, por haber hallado una prenda de tal mérito, pues en todo es perfecta»...

Cuando Carmona, terminada su estancia en Italia, regresó á España, Ana María siguió á su esposo y se establecieron en Madrid, donde el cargo de grabador real que tenía los reclamaba, y donde, á pesar de los deberes maternales que los siete hijos que tuvo la imponían, siguió pintando miniaturas y pasteles, sin que esto la impidiera cumplir con aquéllos, como cumplió siempre, con el cariño y perfección más extremados.

En Junta particular de 29 de Agosto de 1790, presidida por el Conde de la Roca, fué nombrada académica de honor y de mérito de la Real Academia de San Fernando, al mismo tiempo que D.ª María Palafox y D.ª María Lucía Gilabert, considerando la Junta, según el informe, «su virtuosa aplicación y con el objeto de estimularlas á mayores progresos».

En la Academia de San Fernando se conserva una obra de ella, cuya reproducción fototípica acompaña á estos apuntes y da una perfecta idea de su mérito. Representa á Salvador Carmona, y está dibujado al pastel con gran maestría y soltura, recordando algo, como es natural, la pintura de su padre. El colorido es todo lo ajustado que permite el procedimiento pictórico empleado, debiendo tenerse en cuenta que la fabricación de lápices no había logrado la perfección que hoy, y advirtiendo que el tiempo ha borrado algo, por lo cual la frente y parte de la cara no modela lo que debiera, pero no impide que el dibujo sea perfectamente correcto, acusando una gran seguridad y maestría para el arte del retrato y copia del natural, cosa esta última digna de notarse, porque generalmente las artistas solían limitarse á la copia de obras maestras; pero Ana Mengs, educada desde niña en el estudio del yeso y del natural, continuó siempre cultivándolo, y si bien no llegó, que sepamos, á

componer cuadro alguno, hizo numerosos retratos, tales como el de D.ª Juliana de Morales, el de la Marquesa de Valdecorzana y otros varios, como los pintados por encargo del Infante D. Luis.

En la Sección de estampas de la Biblioteca Nacional hay dos preciosos estudios de cabezas femeniles, que al ser colocados, como lo han sido, entre otros varios de célebres maestros, por el inteligente Jefe de la Sección, es prueba evidente de que nada desmerecen de los otros.

Están ejecutados por el procedimiento del pastel, pero no enteramente igual al que hoy se hace, sino con lápices más duros, y por tanto menos pastosos, viéndose el negro por algunos sitios, no habiendo perdido el vigor á pesar del tiempo transcurrido y del roce natural que han sufrido hasta su colocación en el lugar en que ahora se guardan. Representa uno de ellos simpática cabeza, colocada de frente, que juzgando por la semejanza de rasgos fisonómicos con el retrato de Carmona, parece ser la de una de las hijas de nuestra artista, tal vez el de la mayor, que junto con el retrato de su padre, Rafael Mengs, con el de su marido y con un dibujo de la *Madona de la Segiola*, presentó para ser nombrada académica. El otro es también una cabeza, pero de perfil, más joven y con expresión más risueña, con aire también de familia, siendo probable fueran estudios hechos por pasatiempo y con el cariño de madre, reflejándose en ellos gran soltura y facilidad en el manejo de los lápices, y si no hubiera más obras de Ana Mengs que estas dos, con ellas bastará para acreditarla de pintora y digna discípula de su padre.

El retrato de Mengs que presentó en la Academia, no sabemos cuál puede ser su paradero, y es una verdadera desgracia que no figure junto al de Carmona, pues dado el cariño con que está hecho éste, nos daría una perfecta idea del artista, que si bien nació en suelo extranjero, lo podemos considerar como español por el cariño que profesó á España y por lo mucho que trabajó en pro de su renacimiento artístico.

Disfrutó bien poco la distinguida académica del honor alcanzado, pues algún tiempo después de haber sido nombrada, tras penosa y larga enfermedad, falleció en Madrid, contando sólo cuarenta años de edad, y cuando aún hubiera podido dar muchas muestras de su valer y talento, celebrándose después de su muerte, en el año 1793, una Exposición en que figuraron varias de sus obras, para que el público pudiera juzgar de su mérito artístico.

PELAYO QUINTERO.

SECCION OFICIAL

Mes de Febrero.

Domingo 17. — Excursión á Toledo.

Salida de Madrid (Estación del Mediodía): ocho de la mañana. — Llegada á Madrid: ocho de la noche.

Monumentos que se visitarán.—Catedral, Cristo de la Luz, Tránsito, Santa María la Blanca y todos los demás que permita el tiempo.

Cuota.—Catorce pesetas con billete de ida y vuelta en segunda, almuerzo, gratificaciones y gastos diversos; pero no los derechos especiales que cobra el Cabildo por tesoro, ropas, etc.

Las adhesiones al señor Director de Excursiones, D. Joaquín de Ciria y Vinent, plaza del Cordón, 2, 2.º izquierda, hasta el sábado 16 á las cuatro de la tarde.

Mes de Marzo.

Domingo 3. — Excursión por Madrid.

Lugar de reunión: El Ateneo.—Hora: diez de la mañana.

Al terminar la excursión almorzarán juntos los socios que así lo deseen.

Domingo 17.—Fiesta de aniversario de la Sociedad.

Habiéndose celebrado en el año de 1906 con una excursión á puntos relativamente alejados de la capital, toca este año celebrarla en Madrid ó poblaciones próximas.

Los detalles de esta fiesta se publicarán en el número de Febrero, pero puede anticiparse á los señores socios que la cuota no pasará de diez pesetas.

EXCURSION REALIZADA

En el momento de entrar en prensa nuestro número acaba de realizarse la visita al Museo de Reproducciones, con asistencia de los Sres. Allende Salazar, Aníbal Alvarez, Argamasilla, Barrustell, Bosch (D. Pablo), Carrasquedo, Conde del Retamoso, Ciria, Delgado, Dusmet, Echevarría, Estremera, Guilmain, Jara, León y Ortiz, Linares, Marqués de Villasante, Mélida (Don J. Ramón), Mélida (hijo), Mendizábal, Menet, Ovejero, Pelayo Quintero, Rojas, Sentenach, Serrano Fatigati, Ventosa y Vera.

El Director del Museo y consocio nuestro, D. José Ramón Mélida, esperaba á los excursionistas en aquel centro artístico, y durante más de dos horas tuvo suspensa gratísimamente la atención de todos con sus observaciones tan sabias, ingeniosas y eruditas, como amenas.

Al terminar el estudio de la bella colección se reunieron nuestros consocios en un familiar almuerzo, bien servido por el Hotel Inglés y organizado por el Sr. Ciria como él sabe hacerlo.

De esta excursión y de la muy brillante á Córdoba, Granada, Guadix, Almería y Jaén, con que se ha inaugurado el décimoquinto año de vida de nuestra Sociedad, publicaremos en el próximo número más extensas relaciones



AVILES

Portada de San Francisco



Capitel romano



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

AVILÉS

San Francisco: Friso Latino-Bizantino

BOLETÍN Año XV. — Núm. 168

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Madrid. — Febrero de 1907.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati,* Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet,* Ballesta, 30.

Monumentos de Avilés.

(Continuación.)

IGLESIA DE SAN FRANCISCO

La Orden monástica de San Francisco fué traída á Asturias por un compañero del Seráfico fundador: Fr. Pedro Compater, que levantó en Oviedo el convento de este nombre, en cuya gótica iglesia de bellos ábsides, bárbaramente destruída en estos días, yacían las cenizas de aquel venerable siervo de Dios, y las de muchos asturianos ilustres del apellido de Valdés. Extendióse por el país la religión franciscana, siendo el Monasterio de Avilés el más importante después del de la capital. Remonta su origen al reinado de Enrique II, según dicen antiguos documentos anteriores al año de 1380 en que se supone haber sido fundado. Carballo se inclina á creer que en este lugar estaba situado el monasterio Abelaniense, otros el de Samos, y no falta quien atribuya á los templarios su erección, á los que el vulgo suele asignar el origen de numerosas fundaciones religiosas. Ya hemos demostrado en otra parte lo absurdo y erróneo de estas opiniones, y no insistiremos en combatirlas. Es muy probable, sin embargo, que tuviera aquí su asiento la Basílica de San Juan ó de Santa María, pertenecientes á la *villa* de Illés ó Abellies, citadas en la donación de Alfonso III del 905, porque en unas excavaciones practicadas no hace mucho tiempo en la actual iglesia se encontró un fragmento decorativo que manifiesta el Arte de la época de la Monarquía. Según cuenta el maestro Gil González Dávila, fueron protectores de esta santa casa Juan Alonso de Oviedo y su mujer Aldonza González, contribuyendo con cuantiosos recursos á la construcción del templo, que más adelante, en 1522, sufrió grandes desperfectos, causados por el terremoto que derruyó muchos edificios del Principado (1).

(1) Carballo reproduce en su historia de Asturias el siguiente extraño suceso acaecido en

Esta iglesia, como sus hermanas la de San Nicolás y Sabugo, ha sido víctima de las restauraciones que se hicieron del siglo XVII á nuestros días, que han alterado sus primitivas formas románicas. Es de una sola nave, y á uno y otro lado del presbiterio hay dos espaciosas capillas, separadas por arcos semicirculares, que por su diafanidad tienen más bien el aspecto de brazos de crucero ó de naves laterales. Un arco toral apuntado con el dovelaje desnudo de molduras, da ingreso á la capilla mayor, de planta rectangular, alumbrada por una gran fenestra, dividida por un parteluz, sin más ornatos que la ojiva que cierra sus vanos gemelos. Cubre el santuario una hermosa bóveda de crucería de entrelazadas nervaduras con claves colgantes en las intersecciones, que fué alzada posteriormente á la construcción del templo, acaso en el siglo XVII en que, como hemos dicho, á pesar de imperar en todas partes el greco-romano, se hacían en este país bóvedas góticas. La carencia de contrafuertes en los muros de la nave, indica claramente que tenía una techumbre aparente de madera, que más tarde se ocultó con una bóveda tabicada de yesería, que fué derribada á mediados del siglo pasado para hacer la no menos fea y antiartística que hoy se contempla. En los altares domina el churriguerismo y el mal gusto, viéndose en uno de ellos una hermosa imagen de Santa Rosa, obra del afamado escultor asturiano Antonio Borja, discípulo del gijonés Luis Fernández de la Vega, y éste á su vez lo fué de Gregorio Hernández, jefe de la escuela escultórica Vallisoletana (1).

En las capillas campean magníficas tumbas murales, viéndose en la de Santiago dos juntas cobijadas por arcos apuntados, con las urnas exornadas de arquerías ojivales y de escudos de la familia de las Alas, sobre las que descansan dos estatuas de hombre y de mujer sin inscripciones que digan los nombres de los personajes allí sepultados; y en la opuesta álzase también otra anónima muy notable, albergada en un nicho cerrado de arco semicircular, sostenido el sarcófago por leones, con una figura yacente bien ejecutada, con ángeles á la cabeza y á los pies, emblema de la armas de esta Casa, que pretendía traer su origen de un hecho milagroso acaecido en el castillo de Gauzón. No queda del románico claustro ni siquiera la memoria, desaparecido, como todos los de los monasterios de Asturias, á impulso de la reacción neo-clásica de los siglos XVII y XVIII. Aquellas bajas arquerías sobre robustos basamentos, sustentadas por columnas de cortos fustes y abultados capiteles, cubiertas de ennegrecidos techos de madera, alumbraban débilmente sus ánditos convertidos en cementerios, en cuyos suelos y paredes se veían tumbas y losas sepulcrales con leyendas en bárbaros versos latinos que decían las virtudes de los monjes y levitas que esperaban allí el día de la resurrección. Al realizarse entre nosotros, aunque más tarde que en Castilla, la evolución artística del Renacimiento, el claustro de la Edad Media, de una sola planta, desaparece, y en su lugar se levanta el *patio* clásico, remedo de las construcciones palacianas del siglo XVI, con sus amplias galerías de co-

esta casa, que cuenta el P. Gonzaga: Al celebrarse la fiesta de San Antonio de Padua en este convento, Nicolás Alfonso de Avilés, por instrucción de su abuelo Juan Alonso de Avilés, abriendo un pez para dar de comer á los frailes, hallaron en el buche una sortija que el mismo Nicolás Alfonso había perdido en el mar, cayéndole del dedo, yendo navegando, de que había recibido mucha tristeza por la gran estima que la tenía, por haber sido de su padre y abuelo y de precio, lo cual fué atribuido á milagro del santo.

(1) En la iglesia de San Nicolás existe una imagen de la Virgen del Carmen tallada por Borja. (Ceán Bermúdez, *Diccionario de los Artistas Españoles*, t. I, pág. 166.)

lumnatas ó de pilastras, abiertas á la luz, repartidas en dos pisos, sin sepulcros, sin inscripciones, sin nada que recuerde la vida contemplativa, el misticismo y la muerte. Los dos únicos claustros de arquitectura religiosa que existen en este país, el de la Catedral y el del convento de San Vicente de Oviedo, fueron también víctimas de antiartísticas restauraciones, cuando al mediar el siglo XVIII alzaron sobre sus afiligranados ventanales los pesados cuerpos de barroco estilo al que pertenece el de este monasterio franciscano.

El templo carece de fachada principal y su ingreso está abierto en el muro septentrional de la nave, protegido al exterior por un enorme pórtico de clásica arquitectura, que si le agobia con su mole, le preserva de la intemperie y le mantiene en buen estado de conservación. Domina en la portada el arte románico, si bien la ojiva logró introducirse en las archivoltas, lo que confirma haber sido construída en el siglo XIV. No desdice tan peregrino ingreso, ni por sus proporciones, ni por su belleza, de los que exhiben las iglesias de Sabugo y San Nicolás. Está formado por cuatro archivoltas abocinadas, sostenidas por ocho columnas, la mitad á cada lado, cuyos cilíndricos fustes descansan sobre bien perfiladas basas, que á su vez asientan en dobles dados. En los capiteles muéstrase exuberante la ornamentación vegetal, envueltos graciosamente los tambores en hojas, frondas y algún mascaroncillo, observándose en su composición la euritmia y no la simetría, cualidad característica de la arquitectura religiosa. Una imposta tallada en bisel, decorada de folias y otros ornatos, corre horizontalmente sobre los capiteles, sirviéndoles de abacos. Las archivoltas acusan más bien el estilo ojival, pues aparte de la forma apuntada de los arcos, el dovelaje no es rectangular, sino de molduras lisas, de toras, escocias y filetes, y sólo la exterior está separada del fondo del muro por una impostilla ornamentada. Corona dignamente esta portada un cornisamento de variados y caprichosos canecillos, entre los cuales se ven folias, flores y cruces cobijadas bajo el entablamento abiselado y exornado de tallos y hojas, y en la cara inferior trenzas y otros adornos propios de este estilo arquitectónico.

Capitel romano.—A los pies de la iglesia, bajo el coro, en sitio oscuro y aprisionada por espesa reja, se ve una pila bautismal que no pertenece, como todos los monumentos religiosos de Avilés, al Arte cristiano. Los romanos no levantaron en Asturias construcciones artísticas durante su larga dominación, como hemos dicho, así es que causa sorpresa la presencia de este magnífico fragmento de la arquitectura clásica, digno de figurar en la misma capital del imperio por sus proporciones colosales, por el rico material de que está formado, y sobre todo por la belleza de su estilo. Es un capitel de orden corintio, de noventa y seis centímetros de alto por otros tantos de ancho en su mayor vuelo. Envuelven el tambor doble fila de hojas de acanto finamente picadas, de entre las cuales brotan los vástagos y caulícalos que salen hasta los ángulos del cimacio, que al desarrollarse forman graciosas volutas... Desgraciadamente tan bella perspectiva se ve más bien con los ojos de la imaginación, porque allá, sabe Dios cuándo, una bárbara mano le despojó de sus ricos ornatos, arrancó los caulícalos, borró las líneas delicadas de sus hojas, lo relabró todo, dejándolo escueto y medio desnudo de su exuberante vegetación.

No impiden, sin embargo, esas mutilaciones percibir las correctas formas que acusan la presencia del orden corintio en sus mejores tiempos, siendo

probablemente tallado en la segunda centuria de nuestra Era. Por los módulos que tiene el capitel en su collarino, se deduce que la columna á que pertenecía no bajaba de 30 pies de altura, proporciones semicolosales, que sólo se empleaban en los peristilos de los templos de las grandes ciudades romanas. Los críticos del siglo XVIII y de principios del siguiente, Jovellanos, Ceán Bermúdez y Carlos Posada, asturianos todos, se fijaron detenidamente en este capitel, tanto por el carácter clásico de su arquitectura, en la que eran tan peritos, como por ser el único resto romano de importancia que habían hallado en este país. ¿De dónde vino ese grandioso fragmento monumental, la *uña de león*, como la llama elegantemente Jovellanos? No se sabe, ni es fácil averiguarlo. Ceán Bermúdez, que entre aquellos críticos era el que conocía mejor las antigüedades asturianas, dice: «Al considerar la belleza y perfección de este trozo de arquitectura, que hubo de pertenecer á un suntuoso edificio, y lo inverosímil de que lo construyesen los romanos en un país donde no hicieron más que obligar á los naturales á trabajar en las minas y canteras, no puedo menos de sospechar que la trajo de otro lugar algún aficionado á las Bellas Artes, y éste, acaso, fué D. Pedro Solís, natural de Avilés y Protonotario y Camarero del Papa Alejandro VI» (1).

Respetando la opinión de tan autorizado crítico, nos permitiremos objetarla, manifestando que no debió ser traído de Roma, en el Renacimiento, sino en la Edad Media, época en que los viejos capiteles se convirtieron en pilas de agua bendita, y no venido de la Ciudad Eterna, con la que no tenía Avilés fáciles comunicaciones por la larga distancia. Más probable es que proviniera de una importante población marítima de la Península, como Lisboa ú Oporto (2), ó más bien de Francia, en cuyo litoral existieron las ciudades romanas de Burdeos, Tours y otras, que mantenían relaciones comerciales con esta villa, según dicen curiosos documentos de los siglos XIII y XIV (3).

El arquitecto D. Manuel de la Peña Padura, académico de mérito de la de San Fernando, y teniente arquitecto mayor de Madrid, sacó en 1798 un bosquejo de este capitel, y después, en 1814, hizo un vaciado en yeso de una cuarta parte de su circunferencia para presentarlo á la Real Academia, que aceptó, reconocida, tan artístico donativo (4). Estuvo sirviendo el capitel de pila de agua bendita en el cementerio de la iglesia parroquial de San Nicolás, situado á mano derecha de su principal ingreso, adosado al muro de su románica portada. Allí le vieron y le estudiaron los eminentes críticos que hemos citado; pero no muchos años después, cuando este templo dejó de ser

(1) *Sumario de las antigüedades de España*, pág. 196.

(2) De esta ciudad llevó Alfonso el Magno, á fines del siglo IX, columnas romanas y otros mármoles para decorar la Basílica Compostelana.

(3) Véase la «Colección diplomática del Ayuntamiento de Oviedo», publicada por D. Ciriaco M. Vigil, págs. 171, 72 y 73.

(4) Sr. D. Manuel de la Peña Padura.—En Junta ordinaria de 7 de este mes, hice presente á nuestra Real Academia el vaciado en yeso que V. S. sacó en Avilés del trozo de capitel corintio, esculpido en mármol, que se halla á la entrada de la iglesia parroquial de dicha villa, y sirve de pila de agua bendita. Visto por los señores profesores abundaron en la idea de V. S., ya por su particular mérito, ya por ser una oferta nacida de su filial reconocimiento y del honroso deseo de propagar y fomentar con el estudio de la antigüedad el noble arte de la arquitectura que profesa. Le participo á V. S el acuerdo de la Academia para su gobierno y satisfacción. Dios guarde á V. S. muchos años.—*José Munárriz.*

parroquial, fué llevado al de San Francisco, donde hoy se encuentra dedicado á pila bautismal.

No deja de extrañar que siendo la única misión de un capitel la coronación de una columna, aparezca en la Edad Media adaptado á uso tan distinto como de pila de agua lustral en una iglesia cristiana. En Asturias es acaso más frecuente este hecho que en otras partes, por lo que nos permitiremos decir dos plabras acerca de él. Las pilas bautismales de las primitivas basílicas cristianas y de los templos visigodos eran grandes cubetas de piedra ó de fábrica, empleándose también los labros de las termas romanas.

En las Sedes episcopales estaban situadas en edificios aislados, llamados baptisterios, ó en el centro de los atrios, rodeados de pórticos que precedían á los templos. Cuando cayó en desuso el Bautismo por inmersión, no hubo necesidad de pilas tan grandes, y se labraron tazas de piedra, que conservaban la forma de los antiguos labros, que los árabes españoles aprovecharon para pilas de abluciones de sus mezquitas. En Asturias conservaron estas pilas durante la Edad Media la forma tradicional, siendo un bello ejemplo la de San Pedro de Villanueva, del siglo XII, hoy custodiada en el Museo Arqueológico Nacional. En los templos levantados en la época de la monarquía asturiana desaparecieron los patios ó atrios cuadrangulares, y las pilas bautismales se albergaron en los pórticos que circuían las iglesias, y por fin dentro de las naves, á los lados de los ingresos.

En las construcciones religiosas de la primera mitad de la Edad Media se empleaban los restos decorativos de los monumentos romanos, y entonces se convirtieron los capiteles en pilas de agua bendita, especialmente los del orden corintio, que por la riqueza de sus ornatos y por su forma alargada se prestaba á esta transformación, ahuecándolos, á manera de vaso, para contener el sagrado líquido, y colocados para ganar altura sobre un pedestal que solía ser un trozo de fuste de una antigua columna. En el interior de España, y particularmente en Extremadura, donde abundan las poblaciones monumentales, se ven todavía en las iglesias muchos capiteles dedicados á este uso. En Asturias, á falta de ruinas romanas á quien despojar de estos bellos miembros arquitectónicos, se imitaban toscamente los viejos modelos ó se labraban siguiendo los diversos estilos dominantes en la Edad Media. Hállanse con frecuencia sirviendo de pilas, capiteles del tiempo de la monarquía, aprovechados con este objeto en las diversas reedificaciones que han tenido nuestros templos, pudiendo citar entre ellos las de San Francisco de Oviedo (hoy desaparecidos) y de la Colegiata de Gijón.

Friso latino-bizantino.—En la capilla de Cristo existe un curioso fragmento decorativo, de época muy anterior á la fundación de la puebla de Avilés, perteneciente sin duda, como acabamos de decir, á una de las dos iglesias citadas en la donación del Rey Magno, que debió estar situada muy cerca ó en el mismo lugar que la actual. Se halló no hace mucho tiempo, cuando se hizo la última restauración del templo, teniendo el acierto de incrustarle en en el muro donde está libre de toda profanación. Ofrece esta interesante antigualla idénticos caracteres artísticos que se ven en los escasos fragmentos que de la época visigoda se encuentran en Mérida, Cordóba y Toledo. Su ornamentación acusa el arte contemporáneo de la monarquía asturiana, llámese latino-bizantino ó como se quiera, porque la clasificación arqueológica de los monumentos de este obscuro período está todavía por hacer. En una losa de

piedra marmórea y entre dos anchos filetes aparece un tallo serpeante de vid, con las hojas semihundidas, y marcadas las res picaduras con líneas convencionales, no imitadas del natural, y las uvas de forma más imaginaria que real, orilladas de un filetito cual si fueran perlas encerradas en un estuche. Este motivo ornamental se prodiga en las basílicas asturianas de los siglos IX y X, y se ve en el antepecho del altar de la iglesia de Santa Cristina de Lena y en el de la de Santianes de Pravia (1), y citando ejemplo más lejano, en el de San Eleucadius, en la basílica de San Apolinar in Classe de Rávena, lo que muestra el origen bizantino de este caprichoso ornato que en el templo primitivo formaba parte de la *transenna* ó valla de piedra que separaba la nave ó crucero del santuario ó ábside, como vemos en la citada iglesia de Santa Cristina, donde está reproducido con exactitud este notable friso.

IGLESIA DE SANTO TOMÁS DE SABUGO

Separado antes por ancha marisma y unido hoy con magnífico caserío, se encuentra al Norte de la villa el arrabal de Sabugo, situado en un bajo teso al pie de la elevada planicie de la costa que desciende suavemente hasta morir en la orilla de la ría. No era en la Edad Media un barrio suburbano como en la actualidad, sino que formaba una localidad independiente con su término deslindado. Su origen debe remontarse á muy lejanos tiempos, acaso á los de la Monarquía, pues según dice el testamento que hicieron en 1199 Alfonso IX y su mujer D.ª Berenguela al Salvador de Oviedo, en la que dona la quinta parte de los *fogares y calupnias* que aquel Monarca percibía en este pueblo, á cambio de otras heredades que el Cabildo tenía en Larenes (Llaranes?) y otros lugares, existían dos iglesias por lo menos, consignando además la terminante prohibición de que nadie pudiera levantar allí un nuevo templo, más que el Obispo ovetense; prudente medida que más tarde, en 1269, el Rey Sabio extendió á todas las iglesias que se alzaran en las pueblas que entonces se creaban, para evitar que los señores y los municipios quisieran ejercer en los templos parroquiales derechos y jurisdicciones sólo compatibles con la autoridad episcopal. Es de sentir que no dijera esta donación los nombres de los Santos titulares de estas basílicas, porque sabríamos si era alguna, ó acaso ambas, las que aparecen en el testamento de Alfonso III. De todos modos debieron ser pobres y mezquinas, cuando al finar el siglo XII se hacía necesaria, dado el desarrollo del pueblo, la construcción de un templo de más vastas proporciones.

La iglesia actual, hermosa muestra del Arte cristiano, fué construída probablemente, según dice el Sr. Fernández Guerra en una de sus notas del Fuero de Avilés, á principios del siglo XII, por la Infanta D.ª Sancha, á quien su hermano Alfonso el Emperador dió el título honorífico de Reina. En uno de los iconísticos capiteles que ostenta el ingreso principal creyó ver los bultos de la augusta fundadora y de los Obispos consagrantes de él. Más acertado

(1) El altar de la basílica de Silo, el más antiguo de España, erigido en los años de 774 á 83, fué arrancado de su sitio en 1894 y sustituído por otro de escaso mérito. Afortunadamente ha sido salvado de inminente destrucción, y ha hallado digno albergue en el ábside de la capilla mayor de la cripta de la Iglesia de Jesús, levantada en estos días en el pueblo del Pito, próximo á Cudillero.



AVILES

Portada de Santo Tomás de Sabugo



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

AVILES

Puerta lateral de Santo Tomás de Sabugo

estuvo el sabio académico en la etimología del nombre de Sabugo (1) que en la fijación de la época en que fué erigida la iglesia, que no se remonta ciertamente á tan lejana fecha. Ningún documento existe en que conste haber sido levantada en el siglo XII, ni puede hallarse, porque la arquitectura á que pertenece es la románica, aunque alboreando el período de *transición*, empleada dos siglos después, viéndose en la portada principal, y en algunos vanos cerradas las archivoltas por arcos acentuadamente apuntados y otros ornatos pertenecientes al arte ojival. Existen en Asturias numerosas iglesias del mismo género, tan semejantes á ésta que parecen obra de una misma mano, cuya fecha es conocida, y de su estudio se deduce, con seguridad de acierto, que la de Sabugo, como la de San Francisco, fué construída en el siglo XIV, época en que la ojiva comienza á manifestarse en los monumentos del Principado.

El capitel á que se refiere el Sr. Guerra le forma un tambor circular en la parte inferior y cuadrado en su unión con el abaco, agrupadas alrededor de él, no tres cabezas, como dice, sino cinco, todas iguales, al parecer femeniles, con trenzas orillando la frente y los lados, y cubierta cada una con su caperuza triangular algo parecida á la montera asturiana. Aquellas simétricas cabezas, toscamente esculpidas, rígidas é inmóviles, no tienen símbolo alguno que demuestren ser de reinas y de Obispos; son simplemente mascaroncillos, elemento decorativo muy usado entonces para exornar capiteles, ménsulas y los conecillos que sostienen los tejaroces. Donde sí aparece una tosca cabeza cubierta con una mitra es en el ángulo saliente de una de las pilastras que reciben las archivoltas, y á nuestro entender más bien que el simulacro de un Obispo debe ser un símbolo para indicar que el templo pertenece al Prelado ovetense, según la expresa voluntad de Alfonso IX y su consorte Berenguela. Razones no suministradas por la arqueología afirman nuestra opinión de que la fecha de la erección del templo es posterior á la que le asigna el Sr. Guerra. Está consagrado bajo la advocación de Santo Tomás de Canterbury ó Cantauriense, como vulgarmente se le llama, que padeció el martirio en Inglaterra en 1170, siendo elevado á los altares tres años después. Su culto tardó en extenderse mucho tiempo por España y es de suponer que no habrá llegado á Asturias hasta entrado el siglo XIV, cuando aquí imperaba el Arte á que pertenece este notable monumento.

La iglesia de Sabugo, como todas las de Avilés y la mayor parte de los templos románicos de Asturias, ha sufrido restauraciones que la han quitado el carácter artístico, teniendo que hacer un esfuerzo de atención, auxiliado por la arqueología, para verla en su pristino estado (2).

Los siglos XVII y XVIII, época funesta para los monumentos de la Edad Media, han dejado huellas indelebles de su paso, vistiendo sus muros la arquitectura greco-romana. Tiene una sola nave, amplia, de buenas proporciones y una alargada capilla mayor terminada en semicírculo. Cubríala un techo

(1) De la palabra latina Sambucus, de la que se ha formado la asturiana Sabugo y la castellana Saúco. Hay en Asturias muchas localidades conocidas con este nombre y con su variante *sabugal*, bosque de saúcos.

(2) Dice Jovellanos de este templo: En Sabugo, contiguo á Avilés, se halla una iglesia que por su forma se conoce ser de mayor antigüedad que la de San Nicolás de Avilés, por ser más parecida á la de Villamayor y Villanueva. Se conservan bien los arcos de las dos puertas á los pies y costados; se conoce que fué consagrado porque se conservan las cruces grabadas en ambas puertas. (M. Marina, t. IV, legajo 108).

de madera de dos aguadas, siendo visible interiormente la armadura del tejado; pero en el siglo XVIII se le adosó debajo de las vigas tirantes una bóveda de medio cañón, dividida en tres compartimentos iguales con grandes lunetos, donde se albergan los vanos, que casi se tocan cual si fueran de arista. Para resistir el peso de la postiza bóveda y contrarrestar su empuje, se reforzaron los muros interiormente con pilastras resaltadas que coronan molduradas impostas, y por el exterior con abultados contrafuertes. En la pared septentrional de esta nave se abrieron grandes arcos que dan paso á unas capillas que se comunican entre sí por espaciosos vanos cubiertas de bóveda de crucería.

Nada conserva el cuerpo de la iglesia de su primitiva forma más que el arco toral que da ingreso al santuario. Se compone de dos grandes archivoltas con anchas dovelas rectangulares, sin ornatos, orillada la exterior de una graciosa imposta que sigue en el extradós la curvatura del arco, el cual en su forma apuntada lleva el sello del período de transición, entre el arte románico que expira y el ojival que nace. Sostienen las archivoltas, cilíndricos fustes albergados en los codillos y en los frentes de las pilastras, con sus basas que recuerdan las áticas y los historiados capiteles, cuya composición apenas se percibe, cobijados bajo abiseladas impostas características de este bello estilo. Franqueado el arco toral se encuentra el santuario, de planta cuadrada, cubierto de una bóveda de crucería, con abultadas claves que por lo esmerado de la ejecución y lo complicado de la traza revela ser obra del siglo XVI. Es ciertamente bello su aspecto, pero cuadrábale mejor la bóveda de cañón seguido que antes tenía, que si bien estaba desnuda de ornatos, coadyuvaba á dar á la nave la sencillez que caracteriza las construcciones religiosas de este período. Termina el testero en un ábside semicircular, al que se adapta un cascarón de cuarto de esfera, y perfora el muro dando luz al santuario una ventana, hoy oculta por las edificaciones que se adosaron al ábside, posteriormente á su erección. El templo está rodeado de un enorme pórtico, obra desdichada del siglo XVIII, á cuya sombra se puede albergar toda la población de Sabugo.

Tan pesada mole impide que se contemplen como se debe las archivoltas de los ingresos, y es necesario alejarse para ver la coronación del santuario que se levanta sobre el tejado del atrio, con su cornisa de graciosos canecillos y moldurado entablamento, y los fustes empotrados en el curvo muro del ábside. Alzase por el lado opuesto la severa fachada de piedra de cantería, oculta su mitad inferior por la aguada, sobre la que descuella una espadaña de dos vanos.

La portada principal se destaca de la fachada para que puedan desarrollarse en el espesor del muro las cuatro archivoltas que decoran este hermoso ingreso. Sobre un elevado basamento, descansando en dados, se levantan cuatro columnas en cada lado, albergadas en los codillos de las pilastras, y en las dos más gruesas, que sirven de jambas á la puerta, se ven grabadas, en la parte superior de los cilíndricos fustes, sendas cruces de consagración. Las basas recuerdan las áticas por sus toros, ocultos algunos por las modernas pilas del agua bendita que, sostenidas por trozos de columnas, aparecen en los ángulos entrantes del basamento. Muy notables son los capiteles, en los que la ruda imaginación del artista quiso representar animales fantásticos, cuadrúpedos, aves, cabezas humanas, vegetales, que expresan alguna leyen-

da misteriosa imposible de interpretar. No se observan las leyes de la simetría en la composición de los asuntos y en su agrupación. Al lado de un capitel iconístico se ve otro con motivos tomados de la fauna ó de la flora; pero en todos hay una armonía, una euritmia, una unidad artística tan completa como la que se encuentra en las arquitecturas obedientes á los preceptos inflexibles de la simetría. Carecen estos capiteles de abacos, ni los necesitan, porque les sirve de coronación la saliente imposta tallada en bisel con relevados adornos triangulares que separan las columnas de las arquerías, las cuales terminan en ojiva más acentuada que la equilátera, revelando su forma, como los toros y las escocias que los separan, pertenecer al período de transición, que, según hemos dicho, vino más tarde y echó hondas raíces en las construcciones del país, alcanzando su vida hasta fines del siglo XV cuando ya la arquitectura gótica estaba en plena decadencia en Castilla y alboreaba el risueño Arte del Renacimiento. Las portadas románicas de aquel tiempo ostentaban todas sus archivoltas frisos bellamente esculpidos, decorados de metopas y variados canecillos que sostenían el entablamento. En los ingresos de las iglesias de Avilés muéstranse visibles estos hermosos cornisamentos, pero no el de este templo, oculto por el techo y el tejado del pórtico. Si algún día se derriba este feo armatoste es probable que aparezca mutilado ó destruído, como sucede en San Nicolás (1).

La puerta lateral, aunque menos importante, llama la atención por sus bellas proporciones y su ornamentación. La forman tres archivoltas semicirculares, con los toros más gruesos y las escocias que las separan más anchas y profundas, orillada la arquería exterior de una impostilla, en la que relevan dientes de sierra y otros ornatos. Domina en los capiteles la ornamentación vegetal y en algunos se observa el hecho curioso, sólo frecuente donde existen monumentos romanos como en la Provenza, y es que el artista se inspiró para la composición en el Arte clásico, viéndose, aunque toscamente reproducidos, los caulícalos y las volutas características de los órdenes corintio y compuesto. Los dos fustes que sirven de jambas á la puerta carecen de capiteles y suben hasta la imposta general, de igual corte y dibujo que la del otro ingreso, sobre la cual arrancan las abocinadas archivoltas.

La vieja iglesia de Sabugo ha dejado de ser parroquial, trasladándose el culto á otro hermoso templo construído en estos días, perteneciente á la arquitectura ojival. Acaso este venerable monumento sufrirá la misma suerte que otros muchos de Asturias, bárbaramente destruídos á impulsos de la ignorancia. Es de esperar, sin embargo, de la cultura é ilustración de los avilesinos que no se reproduzca aquí tan fatal ejemplo, y que será preservado de la ruína y del olvido tan interesante recuerdo de la Edad Media.

CASAS CONSISTORIALES

El edificio más antiguo de Avilés que lleva impreso el sello de la arquitectura greco-romana es el Ayuntamiento. El desarrollo que había alcanzado la villa en los comienzos del siglo XVII hacía necesario la construcción de un consistorio donde se reunieran decorosamente los representantes del Concejo

(1) A nuestro ruego, el ilustrado cura párroco de Sabugo, Sr. Monjardín, mandó derribar la parte de pórtico que ocultaba el cornisamento de esta portada, que afortunadamente se conserva en buen estado.

que en los albores de su vida municipal hacían sus reuniones en el pórtico de la iglesia de San Nicolás (como los de Oviedo en el de San Tirso), y después en una modesta casa de la calle de la Fruta. El emplazamiento del nuevo edificio no pudo ser mejor elegido. Los límites del murado recinto de la Edad Media eran estrechos para contener la creciente población de la floreciente villa, que rebasó la cerca en el transcurso de los siglos XIV y XV. Como no podía hacerse el ensanche hacia Sabugo, pues la ría llegaba entonces hasta la muralla, rodeándola por aquella parte y sirviéndole de foso, tuvo que extenderse por la parte alta levantándose el caserío á los lados de los caminos de Oviedo y Grado, formando las calles del Rivero y Galiana. Ambas vías arrancaban de un espacioso campo limitado al Norte por el muro en donde se alzaban los dos arcos flanqueados de cubos, que daban ingreso por este lado á la población, levantándose sobre la puerta oriental un elevado torreón que sirvió de alcázar á la villa en la contiendas civiles; y cuando en el Renacimiento perdió su importancia, todavía aspiraban los señores del país al título honorífico de ser sus castellanos, que lo fueron después á perpetuidad los Condes de Canalejas, descendientes de Pedro Menéndez de Avilés.

Apoyadas en la cortina del muro que unía las dos puertas se levantan aisladas las Casas Consistoriales. Afecta la planta de este edificio un paralelógramo con una sola fachada, dividido en dos pisos, perforada la baja por once arcos en su frente y dos en los lados, haciendo una cómoda y espaciosa lonja, y la principal igual número de balcones abiertos á plomo de los vanos inferiores. Tanto estos como los superiores están separados por pilastras fuertemente relevadas de los macizos, que suben desde el suelo hasta la cornisa, cortadas á la mitad de su altura por una faja horizontal que corre entre las dos plantas. Campea en el centro un frontón triangular, sobre el cual carga á manera de ático un cuerpo coronado de un gracioso retablito hecho en nuestros días para cobijar la esfera del reloj. Pudiera criticarse á este edicio la carencia de ornamentación, dadas sus vastas dimensiones, pero si es verdad que no se ven en su fachada molduras, capiteles, guardapolvos y otros elementos decorativos comunes en los monumentos greco-romanos, en cambio, la solidez de su construcción toda de piedra de sillería, la corrección de sus proporciones y la buena traza de sus arquerías le dan un aspecto serio y majestuoso que hace olvidar la falta de decoración arquitectónica.

La situación de este edificio, apoyada su espalda en la muralla y haciendo frente á una espaciosa plaza, es idéntica á la del Ayuntamiento de Oviedo, y no coinciden sólo en el emplazamiento, sino en la forma y traza, que son iguales: como que ambas construcciones han sido levantadas por unos mismos maestros y en el mismo período, precisamente cuando el greco-romano hacía su aparición en Asturias, por lo cual nos permitiremos reproducir lo que en otra ocasión hemos dicho acerca de las vicisitudes que este género de arquitectura ha sufrido en este país. Al morir, hacia el año de 1568, el célebre maestro Juan de Cerezedo, que había mantenido enhiesta durante medio siglo la bandera del arte-ojival, puede decirse que murió también el gótico plateresco del Renacimiento, y desde entonces van despojándose los monumentos de su lujosa vestidura, hasta que, al terminar el siglo, desaparece del todo, como sucede en la iglesia de San Vicente de Oviedo, construída en gran parte por el eminente historiador de la Orden de San Benito, el P. Yepes, en la que se muestran completamente victoriosos los órdenes del greco-romano.

Algunos sectarios de esta escuela neo-clásica, que se daban el modesto título de canteros, paisanos y discípulos de Juan de Herrera, autor de las trazas de El Escorial, vinieron á Asturias, y á ellos se deben varias iglesias y santuarios de escasa importancia en general, pero curiosos, porque revelan la transformación que sufrió aquí el arte de edificar en aquella época. Contábanse entre estos maestros algunos que, si bien ignoraban la teoría de su profesión y carecían de inventiva, no dejaban de conocer la práctica de la construcción y el trazado de los miembros más vulgares y elementales de este estilo, que distribuían á veces con acierto, habituados como estaban á ver los monumentos levantados entonces en Castilla con arreglo á las prescripciones Herrerianas.

Distinguióse Güemes Bracamonte en las trazas de la Universidad de Oviedo, severo edificio con algunos resabios platerescos, cuyas robustas fachadas contrastan con las elegantes arquerías del claustro. Los maestros Pedriza, Cajigal, Bárcena, Huertas y Tejera, de origen montañés como dicen sus nombres, nos recuerdan las Casas Consistoriales de Oviedo y éstas de Avilés y las capillas de la Barquera, San Lorenzo y Valdés, de Gijón, y otras muchas construcciones de buena arquitectura. Domina en ellas casi exclusivamente el más serio de los órdenes, el dórico, empleados sus miembros con oportunidad y mesura, aunque la uniformidad con que están repartidos y su constante repetición los hacen monótonos y amanerados. Si el edificio era religioso, su fachada tenía necesariamente en los ángulos pilastras que sostienen el entablamento sobre el que descansa un frontón triangular, en cuyas pendientes asientan, á modo de acroteras, bolas y pirámides características en el estilo de Herrera; y á veces se alza sobre el vértice una espadaña con uno ó dos vanos, coronada de cornisa y piñón que termina en un disco ó en una cruz. El ingreso estaba también flanqueado de columnas ó pilastras para recibir el arquitrabe, friso y corona, con su frontoncillo, si el espacio ocupado por este cuerpo no lo llenaba la hornacina para albergar la imagen del Santo titular, una ventana, ó el escudo con las armas del fundador ó patrono del templo. Distínguense los miembros por la corrección de las proporciones, como el que trazado se hacía con fórmulas sacadas de las obras de Vignola ó Paladio, y de ahí la poca originalidad que se observa en estas construcciones.

Lo mismo que el gótico en la anterior centuria, el greco-romano no llegó á dominar más que en la capital y en alguna que otra villa, pero en el campo, cuando las necesidades del culto exigían el derribo de la pequeña iglesia románica para reedificarla en mayores proporciones, ó por el aumento de la población se hacía una nueva parroquia y un nuevo templo, sólo se atendía á procurar un amplio espacio para los fieles sin cuidarse de que el edificio tuviera carácter artístico. Nada más pobre que una iglesia de aldea asturiana de estas tres últimas centurias, pues no se ven en ella columnas, cornisas, escultura decorativa, como en el románico, ni adorno alguno que revele un género arquitectónico.

FORTUNATO DE SELGAS.

(Concluirá.)

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

ARTE OJIVAL SIN IMAGINERÍA

Santo Tomás de Avila.—Es una de las más típicas de este período y forma grupo con las de Miraflores, Sigüenza, Oña, Segovia, Palencia (Catedral y Santa Clara), San Juan de los Reyes, Santa María del Campo (Burgos), Tarazona y con las más sencillas de Mondoñedo, Avalos, Oviedo y los restos esparcidos de la de Mejorada.

En el año 1482 se comenzó á edificar el monasterio de Santo Tomás, costeados los trabajos por los Reyes Católicos. Está situado el coro en alto, á los pies de la nave central; siendo de planta rectangular con unas dimensiones de 13 metros de fondo por 10 de anchura.

La sillería está formada por dos órdenes de asientos finamente tallados en madera de roble, con arreglo al gusto ojival castellano de fines del siglo XV. *Setenta y nueve* sitiales, sin contar los dos laterales destinados á los Reyes, suman en total; siendo los altos, 13 en el fondo ó testero y 16 á cada lado, y los bajos, 8 en el frente con escalera enmedio y 13 á cada costado, también con una escalerita de tres peldaños.

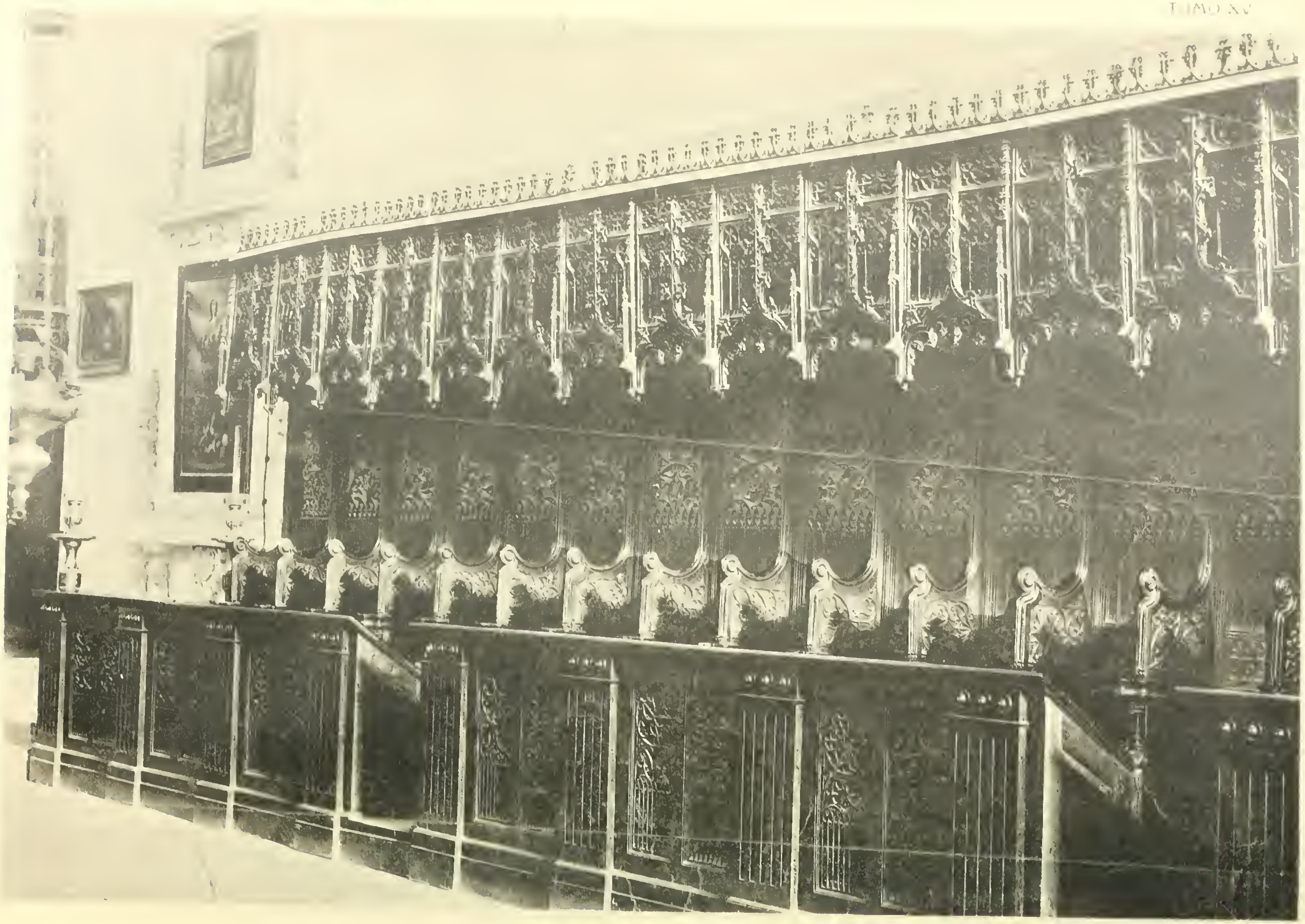
Están cobijadas todas las sillas del orden alto por un dosel corrido de arcos florenzados, orlados de crestería cairelada. Los respaldares sepáranlos finísimas pilastras terminadas en agujas. Y en los tableros, delicadamente tallados, dejó el artista una muestra evidente de su fecundidad creadora, pues con la base de la línea curva, desarrolla un dibujo distinto en cada uno de ellos, decorando los espacios con variadísimos elementos de la fauna y flora, formando, á pesar de esta multiplicidad de detalles, un conjunto tan armónico que al primer golpe de vista parecen iguales todos los motivos.

La parte inferior del respaldo es lisa y los costados están formados de brazales altos y bajos, estos semejando una voluta floronada, en la que apoya una columnita que sostiene el segundo brazal desprovisto por completo de adornos. Las *misericordias* están decoradas con follajes.

Las sillas bajas, muy sencillas, no se diferencian de las otras más que en el tablero tallado que tienen á la altura de los brazales con tracería *entreverada* de arcos ojivales y círculos lobulados.

Los dos sillones laterales antes citados, de mayores dimensiones que los demás, aparecen separados del resto de la sillería por las puertas de entrada, pero unidos á ella por el dosel corrido, á pesar de lo cual constituyen un cuerpo aparte. Son los dos en todo semejantes; el del lado de la Epístola destinado á la Reina Isabel y el otro á D. Fernando. Cobíjanlos sendos y elegantes doseletes de la mejor época, formando una torrecilla calada con cairelados, follajes, pilastrillas, contrafuertes, etc., que les dan un aspecto grandioso y monumental. Los respaldos constan de tres partes; un tablero bajo completamente liso, encima un *panel* con tracería á base de semicírculos, y sobre este otro mayor con el escudo de los Reyes, el yugo y las flechas, y follajes muy bien tallados cubriendo los espacios libres.

Entre los elementos decorativos empleados en esta sillería, vemos además de águilas, cuadrúpedos, cardinas, trébol, vid, piñas, etc., los yugos y las



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BURGOS

Sillería de la Cartuja de Miraflores

hojas y fruto del granado, que denotan su posterioridad á la conquista de Granada.

Los costados exteriores de las sillas, situadas junto á las puertas, están decorados con tallas, figurando jarrones y cardinas con orlas simétricas de motivos vegetales.

Respecto al maestro entallador que concibiera y ejecutara tan hermosa obra, modelo del arte ojival español, no existe documento alguno que nos lo diga; pero la época en que se ejecutó y el estudio comparativo con la de Miraflores, de que ahora hemos de ocuparnos, nos dicen que su autor no pudo ser otro que Martín Sánchez, á quien, sin duda, la Reina, entusiasmada con la que dicho maestro ejecutó para la Cartuja, le encargaría su repetición, como así debió hacerlo por el año 1493 (en que se terminaron las obras) con ligeras diferencias y la adición de los dos sitiales reales.

Cartuja de Miraflores (Burgos) (1).—Esta sillería, aun cuando muy semejante á la anterior, no es tan rica ni elegante, teniendo 40 sillas de nogal obscuro, dispuestas en un sólo orden, y ante ellas álzanse reclinatorios en forma de pupitres, cuyas caras anteriores decóranlas labores de tracería semejantes á las de los respaldos. La diferencia principal entre ésta y la de Santo Tomás es la parte sobrepuesta sobre los brazales altos para que los monjes no se vieran unos á otros, según costumbre de la Orden Cartujana.

Es obra, como hemos apuntado, de Martín Sánchez, vecino de Valladolid; la contrató en 1486 por 125.000 maravedís sin la madera, que fué regalo de D. Luis de Velasco, señor de Belorado. Duró su construcción hasta el 1489 en que quedó colocada.

Está junto á los muros laterales del coro, siendo su aspecto sencillo y elegante. En el testero hay diez sillas, cinco á cada lado de la puerta, sustituyendo á las que se quemaron: son también de nogal, sencillo dibujo y bien construídas. La silla del preste está separada de las demás y forma por sí sola un monumento, muy semejante á la silla prioral de la Orden de Santiago, que estaba en el coro de la iglesia de Uclés. El respaldar es casi doble de alto que los costados y sobre él apoya únicamente el doselete de forma octógona, rematando en pináculo; toda ella finamente entallada con follajes y tracería calada.

Silla de Uclés.—En la antigua iglesia que la Orden de Caballeros de Santiago poseía en Uclés, hubo una sillería que se destruyó al levantar el nuevo edificio en el siglo XVI y de la cual solo nos resta el sitial destinado al prior, por el cual puede juzgarse que el resto de ella sería muy semejante á las dos que hemos descripto. Es de arte ojival florido como aquéllas y ha sufrido restauraciones de mal gusto, como las cuatro columnas corintias que sostienen el doselete. Mide seis metros de altura por uno aproximadamente de anchura, siendo el asiento fijo y lisos los brazos y parte inferior. El respaldar hasta el doselete consta de tres cuerpos cuajados de tracería en relieve, formando rosetas y bifolios falcados. El doselete lo componen otras tres partes: *inferior*, de arcos conopiales con crestería bitrebolada y agujas en los ángulos, rematando en grupos bastardos; *central*, más estrecha y alta, dividida por contrafuertes con arbotantes y dobles agujas, entrepaños de dobles arcos lanceolados inscritos en otro semicircular, sobre los que voltean rosetones con trace-

(1) En este monasterio hay otra llamada de menores, que es de estilo renacimiento y de la que nos ocuparemos más adelante.

ría cobijada por arcos canopiales, agujas y crestería, y, finalmente, la *superior,* de forma piramidal con dobles ajimeces y rosetones en sus caras.

Este sitial se guardó en el monasterio de Uclés hasta mediados del siglo XIX, en que pasó al Museo Arqueológico Nacional, y poco después á la residencia del Obispo Prior de las Ordenes militares en Ciudad Real.

Catedral de Sigüenza.—Produce su vista efecto análogo á la de Santo Tomás, y al igual que en ella, las combinaciones geométricas de sus entalladura se multiplican, demostrando la gran riqueza de imaginación de aquellos maestros, pues ni una sóla se repite. La misma descripción general que pudiera hacerse de una corresponde á la otra, sin más diferencia que la silla episcopal que aquélla no tiene y los dos sitiales reales de que ésta carece. Es la silla del Prelado de forma elegante y severa, y vemos en su respaldo dos imágenes de los Patriarcas bajo sendos arcos de medio punto, sobre los que ángeles tenantes sostienen el heráldico escudo del Cardenal Mendoza, policromado, y sobre él un arco florenzado y orlado de cairelada crestería, cubierto todo por calado doselete con pináculos, agujas, hojarasca, etc., combinado con gran acierto.

Respecto á la fecha en que se hizo y á quién fuera su autor, según don Manuel Pérez Villamil (1), que ha escudriñado el archivo de la Catedral y estudiado sus documentos, resulta que se terminó al final del año 1491, y que trabajaron varios maestros, pero sin nombrar cuáles fueran éstos, siendo de suponer, dada la semejanza con la de Avila (comenzada en 1482), que Martín Sánchez sería uno de ellos, ó cuando menos se tomó la suya por modelo. La silla episcopal es posterior, y no debió estar hecha para el actual lugar, creyendo el Sr. Villamil que pueda ser del maestro Rodrigo Duque, autor de la parte baja de la toledana. De 1500 hay en las cuentas de fábrica una partida en que dice se dió un *castellano* por señal al entallador Francisco de Coca, por las sillas de los postigos, y en 1503, al maestro Gaspar, 3.700 maravedís por las *medias sillas del coro con los rincones.* Hay también otras partidas por las que se ve que el maestro toledano Petí Juan cobra 4.721 maravedís, y después 265, en los años 1517 y 1518, por reparar y recorrer seis sillas; así como en 1574 el maestro Martín Vandoma, natural de Sigüenza, ejecuta cuatro sillas más del orden inferior, dos á cada lado, que después se quitaron para colocar sendas tribunas de muy mal gusto, así como se han arrancado otras dos bajas para hacer dos escaleritas.

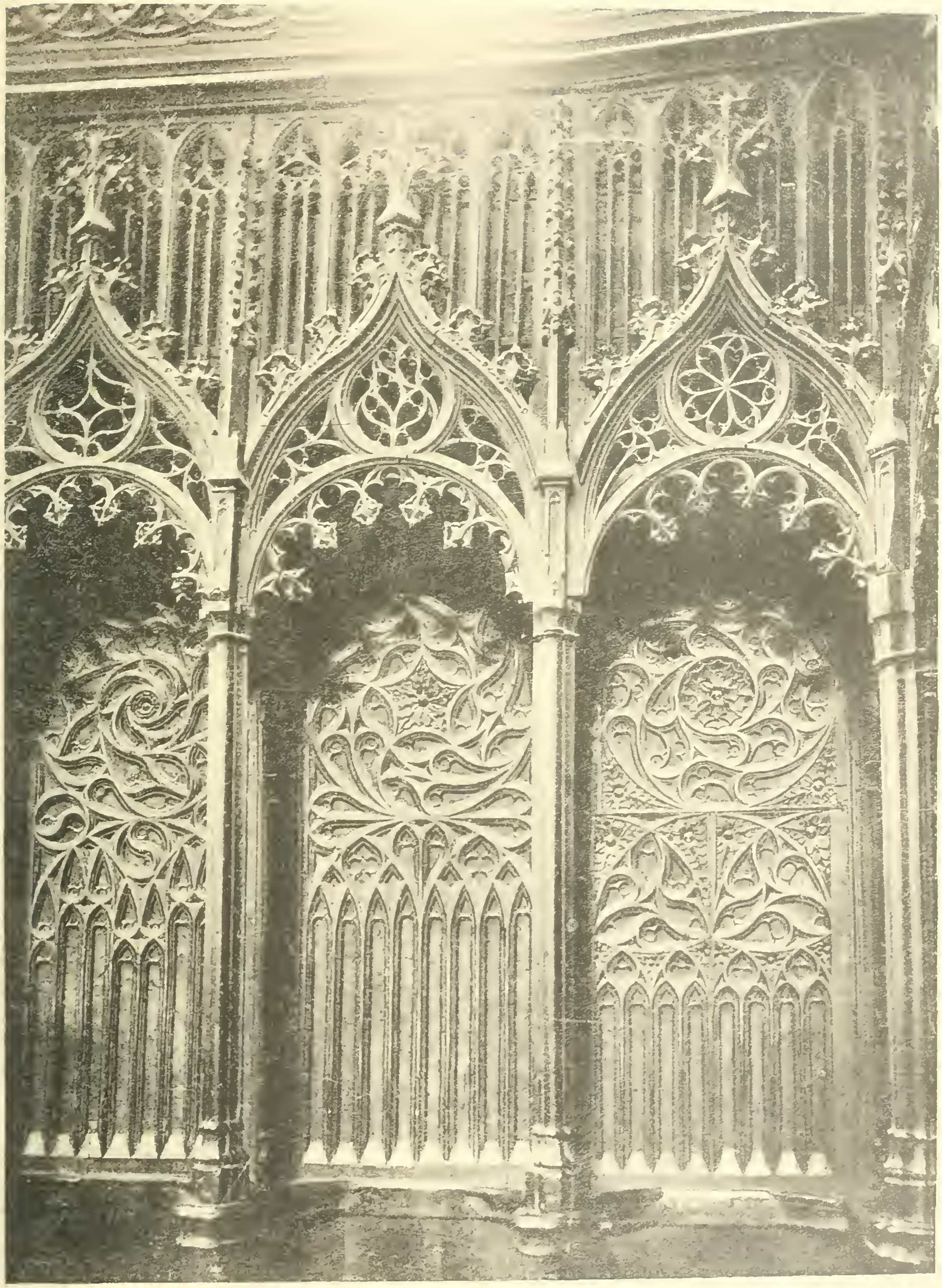
Monasterio de Oña.—Está la sillería en coro bajo, un sólo orden de asientos con entalladuras geométricas, y en conjunto es igual á la de Miraflores. Van unidos á ella dos artísticos templetes que cobijan en ambos lados del crucero las ocho urnas de reales personajes.

La forma rara en que está situada esta sillería, adosada á los muros del crucero, es un término medio entre la costumbre de colocarlas en la nave central, usada en las Catedrales, y la de fijarlas en el presbiterio.

Respecto á su autor y fecha de construcción no existen datos.

Museo Arqueológico Nacional y Santa Clara de Palencia. — Pertenecientes á este mismo período, tenemos en el Museo varios restos de sitiales; un grupo de tres, que pertenecieron al convento de Santo Domingo el Real de Madrid, cuyas maderas son de pino y roble, y otros tres respaldares procedentes del

(1) *La Catedral de Sigüenza.*



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

DETALLE DE LA SILLERÍA DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA

convento de monjas de Santa Clara de Palencia donde aún se guarda el resto de la sillería en el coro bajo, habiendo otro alto, liso y sin mérito alguno. Consta de dos órdenes de asientos con once en los lados y siete en el frente ocupando una extensión de unos quince metros por seis, habiendo muchas sillas con los respaldos lisos por haber perdido los antiguos. No tiene silla prioral ni existen datos respecto á sus autores.

Catedral de Segovia.—Ocupa el coro el centro de la Iglesia, y es su sillería de tracería canopial de la más rica y primorosa talla. En el frente figura el escudo heráldico del prelado D. Juan de Arias, que vivió por el 1461 á 1497.

Estaba colocada en la Catedral vieja, y en el año 1790 se trasladó, añadiéndosele 18 sillas de nogal, trabajadas por Huici, tallista del Real Sitio de San Ildefonso, por las que se pagaron 33.500 reales.

Catedral de Palencia.—Pertenece á dos épocas distintas, pues construída y colocada primero en otro lugar, fué trasladada en el año 1517 al coro nuevo y entonces sufrió grandes reformas y se entallaron 20 sillas más por el maestro vallisoletano Pedro de Guadalupe, pagándole 40.000 maravedís por cada una, reforma con la cual perdió sin duda bastante de su carácter primitivo, y á esta época debe pertenecer la silla episcopal, que colocada en el centro se eleva sobre las otras con su calado doselete, cuyas labores indican un período ojival no muy floreciente ó un artista mediano.

Consta, como todos los coros de Catedrales, de dos órdenes de sitiales, los bajos con tableros de labores geométricas, y los altos cobijados con dosel corrido y los correspondientes arcos canopiales, follajes y tracerías caladas propios del estilo ó arte del siglo XV.

Respecto á su autor, se dice que el maestro Centellas trabajó en ella por el año 1410, y que un Obispo, D. Sancho de Rojas, dió 2.000 florines para su construcción. Así consta por una carta del Cabildo al citado Obispo acusándole recibo de la cantidad de 76.000 maravedís entregados para la sillería, y suplicándole la donación de 24.000 para completar los 100.000 ofrecidos. Dice así la carta:

«Señor: El vuestro cabildo de la vuestra iglesia de Palencia, vuestros servidores y capellanes, con humildad y reverencia besamos vuestras manos y nos encomendamos á la vuestra merced, á la cual plega á saber: que las sillas del coro desta iglesia, que B. Señoría mandó hacer, están en buen estado y serán acabadas en breve placiendo á vos. E la silla principal obispal está acabada, en la cual por vuestro servicio hicimos poner 4 escudos en campo dorado con sus estrellas según que vuestras armas se suelen poner en semejantes obras, para lo cual V. Señoría hizo ayuda de 2.000 florines de los cuales la V. Merced mandó pagar al colector 50 mil maravedís y mas 25.000 maravedís que mandasteis dar al asistente de Cuéllar, vuestro familiar, y al Maestro Centellas que face las sillas le mandasteis dar mil maravedís, assí quedan para cumplimiento de los dichos dos mil florines, veinte y cuatro mil maravedís, los quales suplicamos á la V. Señoría, los mande dar á Pedro Estévanez de Alcántara vuestro familiar y otro canónigo, á quien encomendamos la obra de la iglesia para que las sillas sean acabadas. Si la V. Señoría non nos acorre quedará la obra por facer según las costas presentes...»

Es muy probable que estos temores se confirmaran y la sillería no se terminara por entonces, dependiendo de esto la variedad de trabajo y estilo que en ella se nota.

San Juan de los Reyes (Toledo).—En esta sillería nos encontramos ya en el orden bajo, con mónstruos y animales más ó menos fantásticos; pero aún no se ve en ella representaciones de santos. En los altos, separando unos tableros de otros, colocó el entallador el cordón de San Francisco, así como en los respaldos tenemos la variedad de estar talladas, como elemento decorativo, las dos letras F é I en tipo gótico ornamental, iniciales de Fernando é Isabel, alternando con el yugo y flechas, emblema de los Reyes.

Según se deduce por una escritura, esta sillería fué obra de Juan Millán, natural de Talavera, que se comprometió á ejecutar las 80 sillas en dos años, empezando el 1494 y llevando á feliz término su obra (1).

Pelayo QUINTERO.

(Continuará.)

Impresiones de la excursión á Andalucía.

Sin notarlo pasamos los excursionistas del año 6 al 7; aunque Igual, hombre previsor, había llevado buena provisión de uvas, el cansancio por un lado y el esperarnos un día muy ajetreado por otro, hicieron que los más de nosotros se echaran á dormir y guardaran para mejor ocasión la de comerse aquellas uvas. Aún era noche cerrada cuando Ciria, el infatigable excursionista é insuperable director de excursiones, tuvo que llamarnos uno á uno, pues todos roncábamos apaciblemente al llegar á Córdoba, y aún casi dormidos empezamos á recorrer en coche unos obscurísimos túneles (que tal parecían las calles), en los que niebla intensísima sólo permitía ver los muros, cuando la luz de un farol nos anunciaba el peligro de estrellarnos contra una esquina. Paramos en la Catedral, cuyas puertas no pensaban en abrirse, y en obscuridad absoluta dimos algunas vueltas por las calles; nada veíamos y nos hubiéramos creído en una ciudad deshabitada, si el sonido de un órgano y las voces de unas monjas que entonaban los maitines no nos indicaran que estábamos en un pueblo cristiano, en el que ya se festejaba el primer día del año.

Con el primer sacristán que abrió una puerta nos colamos en la mezquita. El efecto era sorprendente. Perdidos en aquella inmensidad que las sombras aumentaban, andando casi á tientas por entre aquel bosque de columnas, sin más luz que la lejana que allá lejos aparecía, moviéndose en el fondo de las naves, teniendo que llamarnos para no separarnos, más nos parecía estar en el fondo de misteriosa cueva que en el centro de una Catedral; el efecto de grandeza, de inmensa mole que aplana, efecto que siempre produce la iglesia cordobesa, no puede sentirse nunca con tanta intensidad como en aquella fría mañana de Enero, yertos los huesos con la humedad ambiente y buscando el espíritu un *más allá*, representado por una luz que indicaba el sitio donde iba á celebrarse el incruento sacrificio. Y así fué, en efecto: acudían algunos fieles á la Misa de alba, y con ellos nosotros comenzamos el año oyendo Misa. Deseamos á todos los consocios que acaben el año tan felices y contentos como lo empezábamos los seis excursionistas, que éramos: Ciria, Lampérez, Igual, Carrasquedo, Arenas y el que suscribe, magistrados ellos en el arte del saber y del decir, modesto juez municipal yo, y que, sin embargo de ello, ó tal vez

(1) Esta sillería, según noticias, fué quemada por los franceses durante la invasión napoleónica.

por lo mismo, fuí el encargado de la grata tarea de contar á los consocios las impresiones de tan agradable viaje.

Cuando la luz lo permitió empezamos á recorrer la iglesia: llevábamos con nosotros al maestro, á Lampérez. Como él sabe hacerlo, nos explicó sobre el monumento la misión de los dobles arcos, el origen de los capiteles, las sucesivas ampliaciones de la mezquita, las prodigiosas labores del mihrab, la transformación de parte de la mezquita en iglesia cristiana por los tiempos del Rey Sabio, y por último, la magnífica Catedral del siglo XVI. Pero el tiempo apremiaba; no tratábamos más que de echar una ojeada á la mezquita y hubimos, á pesar nuestro, de abandonarla. Rápidamente vimos San Pablo, iglesia gótica modernamente restaurada, con una capilla mudéjar de construcción reciente, tan rica en detalles de ornamentación, como escasa de escrupulosidad histórica; San Miguel, curiosa iglesita de tipo cordobés; San Nicolás y el casino, monumental edificio, quizá único en su clase.

Después de almorzar en la estación, ni tan bien como hubieran querido nuestros estómagos, ni tan mal como en otras estaciones, salimos para Granada. Nada vamos á decir del camino; las estaciones están en cualquier guía de ferrocarriles; indicaciones de si en un pueblo hay buenas bellotas y en el de más allá nació Perico el de los Palotes, las da con profusión sobrada la clásica Baedeker; no diremos más, sino que al pasar por Antequera se hicieron sabrosos comentarios sobre la peña de los Enamorados, y que en Loja hicieron nuestras delicias unos roscos clásicos y una leche, que si no tan clásica como la de las Navas del Marqués, le supo á gloria á nuestros desfallecidos estómagos.

Y llegamos á Granada; instalámonos en el hotel y nos dormimos con la agradable tranquilidad de quien emplea bien el tiempo; nos habíamos despertado en la mezquita cordobesa y nos dormimos á la sombra de la Alhambra granadina.

La estancia en Granada fué, aunque corta, tan bien aprovechada, que para contar lo que vimos sería necesario escribir un libro, y como esto no es posible, nos limitaremos á hacer algo así como un diario de operaciones de aquellos tres inolvidables días. El 2 de Enero fué el primero que allí pasamos, y como en ese día se celebra la conmemoración de la toma de la ciudad por los católicos con una fiesta típica en la Catedral, á ella se dirigieron nuestros pasos, pero no tuvimos que preguntar el camino; aún no nos habíamos lanzado á la calle, cuando llegó en nuestra busca D. Manuel Gómez Moreno, ilustrado consocio á quien conocíamos todos por sus notables trabajos arqueológicos y en el que los excursionistas hallamos un cicerone ideal y un amigo cariñoso. Con tal guía recorrimos la Catedral, notable construcción del siglo XVI, no tan grande en dimensiones como en magnificencia, y que pasa sin embargo inadvertida, pues la gran obra granadina, la Alhambra, deja en sombra cuantos monumentos se agrupan á su alrededor. En la capilla real, donde están los sepulcros de los Reyes Católicos y sus hijos D.ª Juana y D. Felipe, tiene lugar una curiosa ceremonia que recuerda el final de la reconquista; reunido el cabildo bajo la presidencia del Obispo, entra el síndico del Ayuntamiento llevando un antiguo pendón; le siguen los concejales, escolta y mucho público, porque el pueblo granadino tiene la gran virtud de conservar sus tradiciones, y al través de los siglos comprende que en aquella ceremonia hay algo más que lucir trajes y sonar las músicas. En el centro de la ca-

pilla tremóla el pendón el síndico (revolotea, dicen con su peculiar lenguaje los granadinos), saludando al altar, prelado, cabildo y regidores, recordando la señal famosa con que desde la Torre de la Vela anunció á sus reyes el Conde de Tendilla, el 2 de Enero de 1492, que el estandarte de Cristo ondeaba ya en toda la península. Entre las cosas notables de la Catedral, citaremos, sólo por curiosidad, los *confesorios,* pequeñas habitaciones abiertas en el espesor de los muros donde se ejercía el Sacramento de la Confesión.

Como el tiempo apremiaba hubimos de abandonar la Catedral, sin más que echar rápida ojeada á la sacristía, y dimos con nuestros huesos en los Jerónimos. Es esta hermosa iglesia el monumento más antiguo del renacimiento español; notable también por contener los restos del Gran Capitán. No tiene, sin embargo, el caudillo ninguna sepultura, una simple losa indica el lugar donde fué sepultado. ¿Causas de tal abandono? Las de siempre: una obra larga, primero; un pariente poco escrupuloso en cumplir un testamento, después; más tarde, una comunidad que da largas al asunto; luego, los franceses; la exclaustración, por último. Menos mal que, como con verdad dice la lápida, «su gloria no está sepultada con él». En el altar de la Epístola, en el crucero, hay á los lados del cuerpo principal dos efigies guerreras, que tienen la particularidad de ser sus cubrecabezas dos cosas parecidas á vacías de barbero: aquí tenemos el famoso yelmo de Mambrino. ¿Tomó de aquí Cervantes la idea? ¿Era un traje militar del que no hace mención la historia? Lo ignoramos; pero como la cosa es curiosa, la ofrecemos á los aficionados al estudio de la indumentaria; pues atribuirlo á capricho del escultor, en dos figuras grandes, en sitio preferente y con toda la armadura bien representada, nos parece hipótesis un poco aventurada. Imposible fué ver el coro, pues no hay galgo que coja las llaves en poder de una comunidad que tiene derecho á usufructuar la iglesia, no la usa, pero guarda las llaves, y gracias á que por ser la iglesia monumento nacional es asequible al público; el antiguo claustro, la escalera y algunos restos del monasterio están hoy destinados á cuartel de caballería; pudimos verlos, y menos mal que las necesidades de una aplicación tan distinta de la primitiva, han permitido la conservación de tan curiosos restos.

Por la tarde subimos á la Alhambra. Como ese día es costumbre granadina ir á la torre de la Vela, el palacio, desierto de ordinario, estaba lleno de gente, y aquella multitud abigarrada, con trajes de colores chillones en su mayoría, añadía tal encanto á los que el palacio árabe ofrece, que el aspecto de tristeza y abandono que generalmente tiene el mágico alcázar, se trocaba en otro de alegría y vida. La gente campesina, fiel á la costumbre, trepaba á la torre de la Vela para tocar la campana, pues haciéndola sonar en tal día, dice la fama que quien oficia de campanero se casa dentro del año: no pudimos nosotros por menos de subir á la torre, aunque para la mayoría no tuviera aplicación la conseja, y allá trepamos con dificultád por una estrecha escalera, escasamente alumbrada por algunas arpilleras. Recorrimos después el palacio de Carlos V, las torres de las Infantas y la Cautiva, y por un alegre camino que no tiene de triste mas que su nombre (de los muertos), bajamos á la carrera del Darro, uno de los sitios más pintorescos de Granada. En la ciudad nos esperaba un granadino que se desvivía por atendernos, D. Luis Seco de Lucena, persona atentísima, que si sus ocupaciones no le permitian dedicarnos todo el día, suplía con sus agasajos y su amena conversación el tiem-

po que, bien á pesar nuestro, no estaba con nosotros. Con él dimos una vuelta en tranvía eléctrico por el camino de Huetor; con él fuimos al casino, siendo tan bien recibidos por su presidente Sr. Martos, que en lo sucesivo teníamos que tomar cerveza en los cafés, pues en el casino no hubo manera de que la clásica bolsa verde de Ciria se abriese para pagar un té; y por último, cuando nos despedíamos á la hora de comer, nos trajo un palco para ver aquella noche el drama histórico *La toma de Granada.* Es esta comedia de *moros* y *cristianos*, resumen de una época del romancero morisco, aunque de mérito literario escaso, tiene sabor local, y de aquí el que continúe representándose. En el tercer acto está todo el interés; molestos los moros granadinos por la famosa hazaña de Pulgar, colocando un cartel con la leyenda *Ave María* en la puerta de la mezquita, eligen su campeón á Tarfe, guerrero muy diestro, para que desafíe á los cristianos; recoge el reto Garcilaso, vence al moro, le corta la cabeza y vuelve al Real con ella enarbolada al extremo de su lanza, á guisa de banderola. El desafío de Tarfe tiene lugar desde el patio de butacas; entra por el pasillo montado á caballo y desde allí reta al cortejo real que está en el escenario, nombrando á los paladines más afamados del ejército cristiano; recogen éstos el guante y poco rato después aparece, también entre las butacas, Garcilaso que regresa del combate con la cabeza del vencido. Tanto el reto del moro como el parlamento del cristiano no carecen de energía, y como la causa es simpática, recuerda al pueblo una lucha épica y á Granada una época crítica de su historia, es perfectamente explicable el afán conque el público acude ese día al teatro, y el interés conque sigue el desarrollo del drama. Nosotros nos alegramos infinito haber hecho la excursión en ocasión de poder verlo, y buena prueba de ello es que volvimos al día siguiente á ver la obra y en todo el viaje hablamos mucho de ella: verdad que en la estación de Baeza, á los pocos días, hubimos por fuerza de acordarnos de la comedia, pues nos encontramos al moro Tarfe tomando pasaje con billete kilométrico. ¡Misterios de la civilización!

Amaneció el día 3, y aún era temprano cuando nos encaminábamos á la Alhambra. Al paso entramos en San Matías, iglesia con cubierta de madera del tipo granadino, y Santo Domingo. La Alhambra la vimos como nadie; los dos Gómez Moreno (padre é hijo) nos hicieron ver hasta los últimos rincones; pero no como cinta de cinematógrafo, sino explicando las cosas, llamándonos la atención acerca de lo más notable que cada aposento encierra, haciéndonos comparar unas estancias con otras, distinguir unos de otros estilos, todo con tal claridad, tanta abundancia de datos y tal amenidad en la conversación, que insensiblemente oímos una lección de arte é historia granadina, tan precisa y completa como sólo de ellos puede escucharse. La enumeración de las cosas que vimos no puede hacerse, baste sólo decir que hasta el harem en restauración y la antigua rauda, estancias que por su mediano estado raramente se enseñan, pudimos verlas á satisfacción.

Aquella tarde nos había usurpado Seco de Lucena. Tiene este señor un Carmen, llamado de Rumaya, en lo alto del Albaicín, y en él nos invitó á pasar la tarde. Este barrio es el más pintoresco de Granada; no ha entrado por allí aún la piqueta, y la gente nace, vive, muere y no se lava nunca, lo mismo que en tiempos de Abdul-Haddjad. La entrada al barrio por la puerta de los Estandartes, en la llamada plaza Larga (que es como un pañuelo) no debe haber variado gran cosa desde Aben Humeya; aquellas mismas casas

debieron presenciar la rebelión, pues en la plaza fué donde se juramentaron los moriscos, y en la puerta donde en señal de revuelta se izó la señal convenida. Iglesias no faltan en aquel barrio, todas son del tipo granadino inmediato á la reconquista; tres naves con cubiertas de maderas vistas de entrelazados geométricos y tres ábsides torneados con cubiertas de casetones; los de Santa Isabel son los más grandes que tal vez existan; San Pedro, San Nicolás y San Cristóbal son del mismo tipo, con ligeras variantes. Fuimos en seguida á la puerta de Moraita, que formaba parte del primitivo recinto construído en el siglo XI durante el dominio de la dinastía Zirita, y después de recorrer algunas calles curiosas de aquel barrio, paramos en el Carmen de Rumaya. Bien aprovechó la ocasión Seco de Lucena para obsequiarnos; un té le sirvió de pretexto para darnos champagne, y lo desapacible del día nublado y tristón fué motivo para invitarnos á volver en ocasión más propicia, y todos, en nuestro fuero interno, hicimos voto de aceptar la oferta, pues aquel rincón escondido entre granados, bastante lejos de la ciudad para no oir su ruído y bastante cerca para no carecer de nada, con espléndida vista sobre la vega y con grandes comodidades dentro de casa, debe ser encantador en primavera; y cuando al caer la tarde abandonamos aquella casa, todos envidiábamos al propietario, que puede darse el placer de descansar de la lucha cuotidiana en aquel rincón privilegiado del planeta, que el historiador árabe Ibn-Aljathib llama «recreación de los ojos y satisfacción de las almas».

El día 4 no fué menos aprovechado que los anteriores; la Merced, el Hospital Real y la Cartuja consumieron la mañana, y por la tarde, Gómez Moreno padre nos llevó á ver *su escuela*, la de Artes é Industrias, modelo de esos centros de instrucción en el que los alumnos aprenden arte verdad; luego en la famosa casa de los Tiros alcanzamos á ver una soberbia espada árabe, (dicen perteneció á Boabdil), y por último, subimos al Generalife, mágico palacio que tal vez impresiona más que la Alhambra; pero esta nos atraía y volvimos á ella. Caía el sol de un día espléndido; la nieve de la sierra brillaba como plata fundida; el cielo se enrojecía á la luz del sol poniente; los mil variados tonos de la vega empezaban á confundirse; las Torres Bermejas brillaban como teas encendidas; los que estábamos en aquel momento en el jardín de los Adarves no podíamos contener nuestra emoción ante aquella grandeza, y cuando puesto ya el sol, brillando aún las cimas de Mulhacen y el Veleta, emprendimos el regreso, mudos ante tanta majestad, revolvíamos en nuestra mente mil recuerdos... Boabdil el Zagal, Isabel, los Abencerrajes y nuestros vecinos los franceses, que á pretexto de considerar obras de fortificación los débiles muros de la Alhambra, hicieron minas, prendieron fuego á la mecha, y gracias á la intrepidez de un anónimo soldado español pudo impedirse la destrucción de una obra que querían derribar por no poder llevársela.

Y llegó al día siguiente el momento de partir, y cuando empezamos á correr por la Vega granadina recordábamos con placer los días pasados, y con tristeza el habernos separado de los Sres. Gómez Moreno, Seco de Lucena, general Serrano, Martínez Victoria y demás amigos que nos acompañaron por Granada.

Pocas ciudades habrá en España con posición más soberbia que Guadix; al pie de Sierra Nevada y con feracísima vega, su aspecto alegre invita al

viajero á detenerse. Sin embargo, es poco conocida, y esto se debe á haberle ocurrido con respecto á Andalucía, lo que á la Catedral de Granada con la Alhambra; al hablar de Andalucía nadie se acuerda más que de Córdoba, Sevilla y Granada; como al hablar de Granada sólo recordamos á los moros, desdeñando á los cristianos que también produjeron obras notables; esto explica que Guadix, como Ronda, Ubeda y tantas otras, sea conocida sólo de nombre por algunos y no por ella en sí, sino *por reflexión*, por haber sido la patria de Alarcón; algún erudito recordará que fué el primer Obispado español, pero nadie dirá palabra ni de su magnífica Catedral, ni de sus curiosas cuevas, ni de aquel carácter de ciudad árabe andaluza que conserva como ninguna. Pero el carácter más marcado de arcaismo no se lo dan las calles estrechas, ni las casas bajas, ni la carencia de alineaciones rectas en la vía pública, no; se lo dan sus *cuevas*. Mas de la mitad de los accitanos son trogloditas, viven bajo tierra, en casas semisubterráneas que la formación geológica ha permitido hacer con facilidad. El terreno es arcilloso, y la abundancia de los cursos del agua que bajan de la sierra ha creado una serie de barrancos poco profundos, con laderas casi verticales, esto permite abrir al exterior puertas y ventanas y dar salida al humo, horadando la tierra; el sistema es ingenioso y muy bien entendido, pues en un clima tan frío el problema de la calefacción tiene gran importancia y no hay material más térmico que la tierra. La nomenclatura municipal no se hace por calles sino por cañadas, y asi reza el padrón, *canada ojea*, de los gitanos, del armero, etc., y en todo aquel populoso barrio no hay más *construcción* que la escuela, moderno edificio construído y sostenido á expensas del Obispo, donde pudimos ver que la enseñanza era práctica, y con muy buen sentido se prefiere que aprendan á leer cinco niñas, que una á hacer encaje de bolillos; todas las demás viviendas, desde la iglesia hasta la casa de la maestra, modelo de arreglo y limpieza, están excavadas en la arcilla. Una tarde entera pasamos en aquel barrio, que recorrimos de punta á cabo, acompañados por D. Manuel Martínez García, familiar del señor Obispo, que no nos abandonó en todo el día.

La Catedral, obra hermosa de fines del siglo XVIII, con una sillería de coro digna de estudio (cedemos la palabra al Sr. Pelayo Quintero); Santiago, iglesia del tipo granadino; San Francisco, Santa Ana y Santo Domingo, con cubiertas de madera muy bien conservadas, y San Agustín, neo-clásica, forman un cuadro muy extenso, acerca del cual esperamos diga algo el Sr. Lampérez. Después de ofrecer nuestros respetos al señor Obispo y agradecerles sus atenciones, lo mismo que á los canónigos D. Antonio Ortiz y D. Manuel Martínez, que muy atentos con nosotros nos acompañaron por la población, abandonamos la ciudad y tomamos el tren para Almería.

Desde La Calahorra hasta el mar, puede decirse que el tren se despeña; la unión de la Sierra de los Filabres y la Nevada forma un escalón que en pocos kilómetros baja de 700 metros al nivel del mar, y en ese trayecto no es exagerado decir que la locomotora no gobierna al convoy, sino el convoy á la locomotora; con la rapidez de la marcha es mayor el contraste de clima; frío en Guadix, casi tropical en Almería.

Apenas instalados en la fonda y después de preguntar con gran interés á qué hora se comía unos, y otros (el cronista entre ellos) dónde se escribía, salimos á la calle; nuestra buena estrella nos hizo tropezar con D. José Paniagua,

atento amigo nuestro á quien secuestramos en el acto. Domina la ciudad antigua alcazaba árabe, enorme construcción, y allá se dirigieron nuestros pasos, después de dar una vuelta por el muelle; aunque la subida es penosa, puede darse por bien empleada para disfrutar de la espléndida vista del puerto. Pocos son los restos que quedan de la primitiva fortificación árabe, la mayor parte son posteriores á la reconquista; de tiempo de los Católicos hay restos de una capilla con ingreso cobijado por arco canopial y una escalera en la que abundan los signos lapidarios, entre los cuales hay uno igual al característico de las murallas cicópleas de Tarragona.

Ofrece la Catedral de Almería un curioso modelo de iglesia fortificada, está rodeada por altos muros coronados por almenas, sin más huecos que las puertas, y en los ángulos hay torreones salientes de planta cuadrangular, que servían como obra de flanqueo. El interior es ojival, influenciado por la Catedral sevillana; sus tres naves son de igual altura, resaltando sólo un poco la del crucero; el conjunto es severo y frío, adornado con algunas obras de arte, entre los que debe mencionarse un altar en la cabecera de la iglesia con buenas esculturas, que parecen ser del siglo XVI, y algún cuadro en la sacristía. Es también digna de verse la iglesia de Santo Domingo, de planta original, y la estación del ferrocarril, adornada con cerámica de colores vivos, cuyos tonos brillantes harmonizan muy bien con el cielo y la luz intensa de que disfrutan los privilegiados habitantes de Almería. Lástima es que en población tan bien situada deje la urbanización tanto que desear; no hay muestras de riego en las calles, escasísimo número están empedradas y la limpieza anda descuidada; haga un esfuerzo el Municipio, y con seguridad que á poca costa la ciudad, hoy por completo mercantil, se convertiría en estación invernal; pero al propio tiempo es necesario que los hoteles mejoren un poco, pues á juzgar por el que nos albergó (cuyo nombre callamos para que no huela á *contra reclamo*) la pulcritud era tan escasa como en cualquier venta cervantina.

Á medio día del 7 salimos de Almería, y hasta la una del 8 no llegamos á Jaén, molidos de tanto tren, tanto cambio y tanto apetito, pues no pudimos comer hasta Espeluy, y después de diez horas de ayuno, mal disimulado con unas naranjas, la comida, propia de fonda de estación, nos pareció digna de un César. No es Jaén población que se ve en un día, pues sólo la Catedral consume más. Es una obra colosal, construcción risueña y alegre, clásica, sin pesadez, ligera en apariencia aunque sus macizos sean enormes, clara como pocas, pues no tiene retablo el altar mayor, y desde los pies de la iglesia se ven las ventanas de la girola, que es cuadrada. Su autor, Pedro de Valdelvira, era un clásico que tenía más de artista que de geómetra. El coro es enorme y bien tallado, y el sagrario, obra de Ventura Rodríguez, es bello en proporciones, aunque frío, como casi todas las producciones del gran arquitecto.

Poco tiempo teníamos para ver la ciudad, y sólo echamos un vistazo á San Ildefonso, á San Bartolomé, iglesia del tipo granadino que conserva una magnífica pila bautismal de cerámica; la Magdalena, gótica, que tiene en el patio una piedra con inscripción árabe por un lado y romana por otro (curioso ejemplo de aprovechamiento de material), y San Andrés de un tipo difícil de definir, de planta cuadrada con tres naves separadas por arcos de herradura, con restos de haber tenido arrabaá y una capilla gótica á los pies, ce-

rrada con verja del renacimiento, mejor labrada que concebida en conjunto.

En un lienzo de la antigua muralla está la puerta de San Lorenzo, y en uno de sus machones hay una capillita del siglo XV con un altar, cuyo frontal es de magnífico azulejo alicatado; en el friso dice una inscripción: «esta capilla de Jesús Nazareno es del Hospital de la Madre de Dios». Bien merece ese monumento serlo nacional, y en Jaén debe conservarse con cuidado, pues es uno de los poquísimos restos antiguos que conserva la ciudad, que dicho sea de paso, ha perdido por completo su carácter; hoy es de un electicismo abrumador.

Aquella tarde, última de la excursión, nos dividimos en dos grupos: uno volvió á la Catedral, donde pudo ver la famosa «Cara de Dios», que es uno de los paños de la Verónica, y el relicario; mientras que el otro, compuesto por junto de Lampérez, el cronista y D. Fernando de los Ríos (ilustrado archivero municipal que nos acompañó todo el día), subió al castillo en busca de una capilla de Santa Catalina, que, en efecto, aún no ha sido derribada y sirve hoy día de almacén al guarda de la fortaleza. No es la capilla más que una reducida habitación cubierta por bóveda de arista, con unas fajas en que hay esculpidos castillos y leones, pero hechas por artistas árabes sin duda.

Amaneció el día 9 y con él el de separarnos. En la estación de Madrid tomó cada cual su camino, recordando con placer aquellos días y prometiéndonos todos reincidir para la próxima.

EPÍLOGO

El día de nuestra marcha había acudido á despedirnos D. Pablo Bosch (su nombre es bastante conocido en la sociedad para que haya necesidad de decir más). Nos invitó á ver sus cuadros, y en su casa nos reunimos el día 12 los Sres. Barón, Ciria, Dr. del Amo, Anibal Alvarez, Lampérez, Carrasquedo, Arenas, Pelayo Quintero, Garnelo, Cánovas y el que firma. Aunque sus pinturas y sus medallas son bien conocidas, no puede mirarse sin interés aquella colección, que si no es muy numerosa, es sin duda la más completa de las particulares de España. Dos primicias nos enseñó aquel día el Sr. Bosch: dos cuadros de reciente adquisición, lienzo español el uno, tabla extranjera la otra, que aún no figuran en la colección, hasta que la limpieza y rotoques de que están bien necesitados los pongan en condiciones de figurar al lado de las demás obras maestras de aquella casa.

Los dos hermanos Bosch nos atendieron con la atención y cortesía en ellos peculiares, y al abandonar su casa no se nos ocurría más que una pregunta. ¿Qué cantidad de constancia, paciencia é inteligencia habrá tenido que emplear su dueño para en pocos años reunir una colección tan valiosa?

SALVADOR GARCÍA DE PRUNEDA.

SECCION OFICIAL

Domingo 3 de Marzo.—Excursión por Madrid.

Lugar de reunión: El Ateneo.—Hora: diez de la mañana.

Al terminar la excursión almorzarán juntos los socios que así lo deseen.

FIESTA DE CONMEMORACION

A propuesta del señor Director de Excursiones, D. Joaquín de Ciria, y con el buen deseo de realizarla en mejores condiciones para los socios, se traslada este año la fiesta de nuestra Sociedad al primer domingo de Abril. En el número de Marzo se publicarán todos los detalles.

EXCURSION DE SEMANA SANTA

La está organizando el Sr. Ciria y su anuncio se publicará también en el número de Marzo.

EXCURSION A COLMENAR Y MANZANARES EL REAL

Para el próximo mes de Abril se prepara una excursión á estos dos pueblos de la Sierra, cercanos á Madrid, con objeto de visitar la Iglesia parroquial de Colmenar y el Castillo de Manzanares el Real.

La excursión se hará en carruaje y durará un día. Las condiciones económicas no pueden precisarse porque dependen del número de adheridos.

Cuantos deseen tomar parte en ella se dirigirán, hasta el 10 de Abril, á D. José Ibáñez Marín, calle de la Concordia, 4. Una vez conocido el número de adheridos, se fijarán las condiciones económicas y el día festivo del mismo mes de Abril en que se realizará.

La excursión tiene además el atractivo de ver en conjunto el panorama de las Pedrizas.

Si hubiere tiempo, se visitarán las obras hidráulicas hechas en el río Manzanares por iniciativa del Sr. Marqués de Santillana.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

AVILÉS

Palacio de Camposagrado

Boletín
DE LA
Sociedad Española de Excursiones

Año XV. — Núm. 169

Madrid. — Marzo de 1907.

Director del Boletín: *D. Enrique Serrano Fatigati,* Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet,* Ballesta, 30.

ADVERTENCIAS

1.ª Con este número se reparte á nuestros consocios tres pliegos y tres fototipias de *La Pintura en Madrid*, de D. Narciso Sentenach.

2.ª Las nueve láminas que han acompañado á los artículos sobre Avilés tienen una historia que debe ponerse en conocimiento de nuestros consocios. El autor de los interesantes trabajos, D. Fortunato de Selgas, costeó de su bolsillo particular el viaje y estancias del fotógrafo que fué á tomar directamente los clichés en Asturias, y ha costeado asimismo tres de las nueve fototipias, haciendo entre todo un espléndido regalo á nuestra Sociedad. No teniendo otros medios de demostrarle la gratitud de la Corporación, conste por lo menos aquí que ésta es grande y sincera.

Monumentos de Avilés.

PALACIO DE CAMPOSAGRADO

La familia de los Bernaldo de Quirós, la más ilustre de Asturias, se enlazó en el siglo XV con la muy noble de las Alas y Carreño de Avilés. Cuando los últimos Reyes de la dinastía Austriaca y primero de la de Borbón, otorgaron á algunos señores del país títulos de Castilla, los blasones de esta casa ostentaron la corona de Marqués. Muestran el poder y la riqueza de esta familia las residencias que levantaron en Oviedo, que hoy habita la Audiencia, y en esta villa, que llevan impreso en sus muros el mismo Arte, como que han sido construídas casi al mismo tiempo. La fachada del palacio avilesino está dividida en tres zonas horizontales, campeando en cada una nueve huecos con ventanas en la planta baja y balcones salientes con antepechos de hierro en las demás. Llenan los entrepaños ó espacios que hay entre los vanos, enormes cartelas rectangulares con florones de mal gusto y peor ejecución. Tres cuerpos resaltados dan movimiento y variedad al espacioso frente: el central abraza un solo vano, flanqueado en el piso terreno de columnas dóricas estriadas; en el principal, de fustes retorcidos, decorados de toros espirales, y de salomónicas en el segundo, con subientes vides de abultados racimos, que trepan hasta el collarino del capitel, que, como el de la planta anterior, pertenece al más rico de los órdenes del greco-romano, el corintio. Termina este cuerpo, alzándose sobre el cornisamento, un ático formado por dos pilastras relevadas, y en su amplio espacio se destaca un gran escudo de armas de los

Camposagrado, sostenidos por dos belludos salvajes, sombreado por aristocrática corona. En los extremos del edificio se levantan torres de tres pisos, con dos huecos en cada uno de igual traza que los demás.

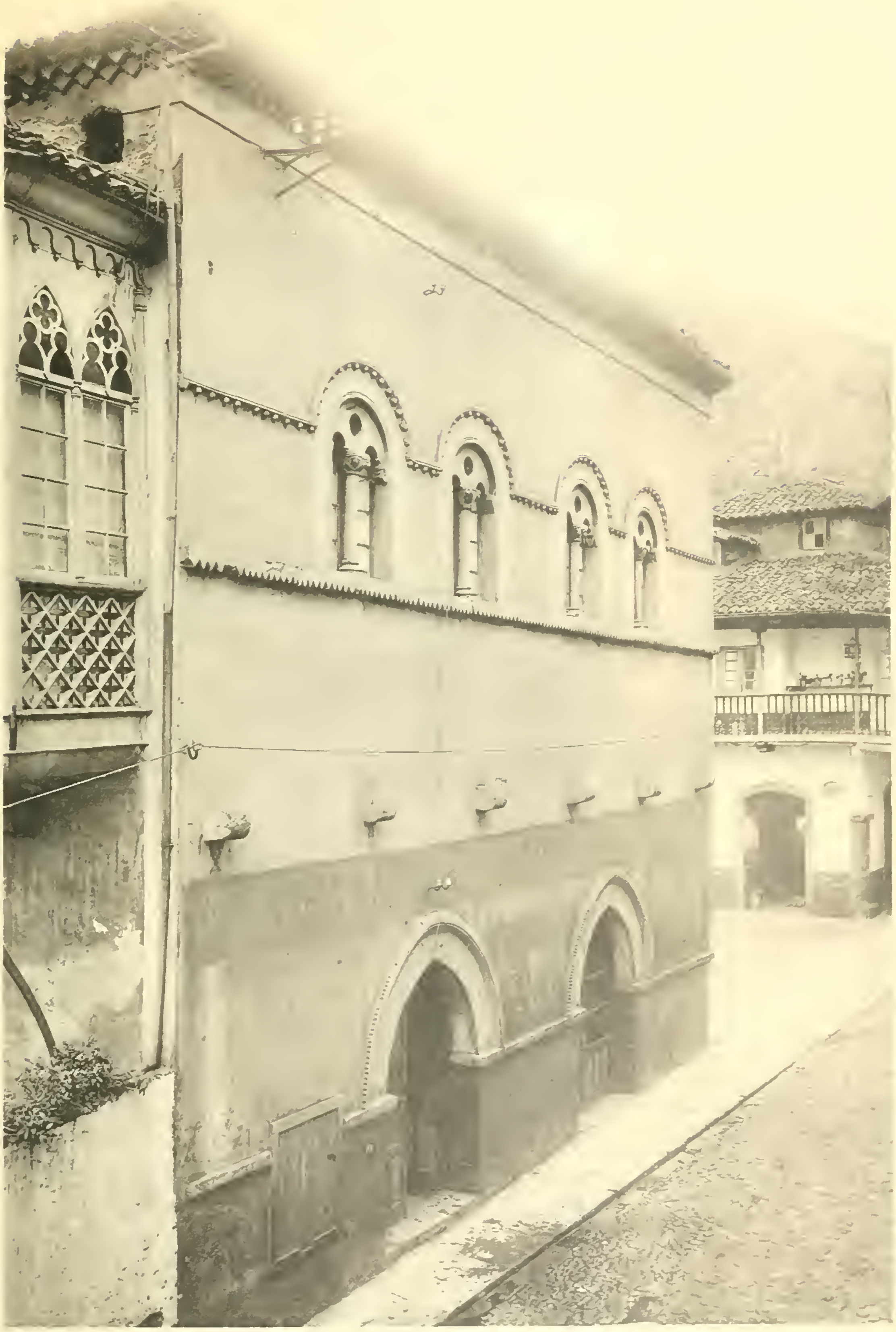
Toda la obra es de piedra de talla, con los ángulos y esquinas de las torres, y las jambas y dinteles de los huecos, de saliente almohadillado, que da á la construcción un aspecto de robustez y solidez que caracterizan los palacios de los señores asturianos de los siglos XVII y XVIII. En los edificios arquitectónicos del país, aun en los tiempos que se obedecían mejor los preceptos del Arte clásico, no se coronaban las fachadas de entablamentos de piedra, sino de madera, muy salientes, sobre cornisas de poco vuelo, con el fin de proteger muros y huecos del azote de la lluvia. En este palacio se suprimió el alero, sustituyéndole un feo y pobre tejaroz, empleado en los edificios asturianos, que agobia con su masa la fastuosa cornisa con su friso dórico de triglifos y flores cuadrifolias por metopas y otras molduras decoradas de ovas, dentículos y hojas picadas en el talón del cimacio. Fué construída esta señorial vivienda por el primer Marqués de Camposagrado, que ocupó en América elevados puestos, que le granjearon riquezas y el título nobiliario. El edificio tiene idéntica arquitectura que el derruido convento de la Merced, por él fundado, y es probable que ambas trazas sean debidas al mismo maestro, á fines del siglo XVII, en el reinado de Carlos II (1).

No debe llamarse churrigueresca la arquitectura dominante en las residencias que los señores asturianos labraron en su época, cuyo ejemplo nos ofrece este palacio. Generalmente se les da ese nombre á las construcciones importantes contemporáneas á las de Castilla, y es un error, porque no se ven en sus muros aquella balumba de ornamentación sin orden ni concierto, aquella confusa hojarasca, aquellos disparatados despropósitos que han merecido, y con razón, la execración y el odio con que los miraban Jovellanos, Ponz, Ceán Bermúdez y otros críticos de la época del Renacimiento neo-clásico de la segunda mitad del siglo XVIII. No es decir que no haya penetrado aquí el churriguerismo con todos sus delirios, pero fué sólo en el interior de los templos, en los altares que exhiben la monstruosa exornación que en los de allende los montes, como puede verse en los dos gigantescos retablos gemelos de la Virgen y de Santa Teresa en los brazos del crucero de la catedral de Oviedo.

Afortunadamente, esas locuras insensatas no trascienden á las fachadas de los palacios, á cuya arquitectura le cuadra mejor el nombre de *Barroca*, porque sus elementos componentes son los mismos que cuando imperaba el greco-romano con todo su esplendor, aunque degenerados, corrompidos, alteradas sus proporciones, distribuídas las líneas sin regla ni medida, y una ornamentación caprichosa sin carácter determinado.

Las fachadas de los palacios castellanos suelen carecer de vestidura arquitectónica, desnudos los muros de columnas y pilastras, y los huecos de

(1) Un moderno historiador avilesino asigna al siglo XVI su construcción, y llama *plateresco degenerado* al estilo á que pertenece. Ni es de tal centuria ni es esa su arquitectura. El bellísimo arte que imperó en España en la primera mitad del siglo XVI, exhumado de las Termas de Tito por Rafael, y traido á nuestro pais por Berruguete, Machuca, Covarrubias y otros, no llegó á degenerar, como sucede con todos los géneros arquitectónicos. Al contrario, murió en la plenitud de su vida, risueña y graciosa, á impulso del severo greco-romano.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

AVILES

Casa de los Baragañas

jambas y guardapolvos, coronado el edificio de una mezquina cornisa sin frisos ni arquitrave; en cambio, el ingreso y los balcones que á plomo se alzan, están envueltos en la más fastuosa exornación, desde el suelo hasta el tejado, un verdadero erizo de talla, semejante á los retablos de las iglesias: así son las portadas de las casas de Oñate, Miraflores, Perales y otras muchas que cuenta la Corte, monumentos que dan una triste idea del estado fatal en que cayó entre nosotros el arte de construir en aquellos días. Al contrario, en las fachadas asturianas, la distribución de los ornatos es más racional, acusándose fuertemente los ángulos formados de prominentes almohadillas; los huecos se destacan del macizo con jambas acentuadas y abultados guardapolvos, separándolos pilastras sobre las que descansan el cornisamento general. Aquellas formas toscas, rudas, incorrectas, la mole de sus muros de piedra de talla ennegrecida por la humedad del clima, los salientes aleros de madera obscurecidos por el tiempo, y la pesadez del conjunto, previenen desagradablemente á los que los contemplan, y no es ciertamente estética la impresión que les produce.

CASA DE BARAGAÑA

El *templo*, por el uso á que está destinado, por su adaptación á las necesidades del culto cristiano, conserva sus formas indefinidamente; así se ven iglesias, como la de Santullano de Oviedo, que cumple sus fines religiosos desde la novena centuria; pero la *casa*, la habitación del hombre sufre frecuentes transformaciones, debidas á los progresos de la civilización, al cambio de costumbres, á las exigencias de la higiene, de la comodidad y hasta de la moda. Apenas se encuentra en Asturias una vivienda de la Edad Media, y si alguna existe es pequeña, mezquina, sin decoración arquitectónica, acusando tan sólo su antigüedad la ojiva de sus escasos vanos, el voladizo de la planta alta y el saliente alero del tejado. No deja, pues, de sorprender encontrar en esta villa, y de una época tan atrasada, una casa como ésta, hermosa muestra de la morada de un señor asturiano, cuando, dejando los castillos roqueros, aquellos nidos de águila, bajaron á establecerse en las villas y pueblas de reciente fundación, donde labraron viviendas dignas de su elevada posición. La fachada está dividida en dos plantas, perforando la baja dos puertas de igual forma y dimensiones, cuyas jambas, de poca altura, aparecen lisas, con la arista viva, coronadas de una saliente imposta tallada en bisel que corre también por los macizos uniendo ambos vanos. Cubren las puertas arcos de acentuada ojiva con las dovelas sin molduras en el intradós; pero en la parte exterior se desarrolla, siguiendo la curvatura, una impostilla de delicadas líneas, exornada de dientes de sierra. Uno de los ingresos, á juzgar por lo que se observa en otras construcciones análogas del extranjero, debió ser de una tienda ó almacén, y lo confirma la existencia en el muro sobre ambos vanos de unas ménsulas ó zapatas, donde se apoyaba la armadura de madera de un tejadillo ó marquesina que protegía de la lluvia los objetos puestos á la venta y á los compradores. Para que campease con holgura este artefacto, el arquitecto no colocó la bien decorada imposta que separa ambas plantas en su verdadero lugar, al nivel del suelo, acusándolo al exterior, sino que la elevó á la altura del ventanaje, al que sirve de antepecho y de asiento.

Decoran esta hermosa fachada cuatro ventanas iguales en la traza y en los ornatos, obedeciendo su colocación á las leyes de la simetría, algo olvidadas en las arquitecturas medioevales. Estos agimeces son semejantes á los que ostentan los imafrontes y los ábsides de las iglesias del país, y están formados de dos arquitos que se apoyan en un parteluz central y en dos columnitas laterales adosadas á las jambas, en las que penetran un tercio del diámetro, sustentados los tres fustes en molduradas basas, coronándolos abultados capiles de ornamentación vegetal. Estos pequeños vanos aparecen abiertos en una gran losa perforada de un ojo de buey y se alberga bajo un arco, cuyas dovelas, como las jambas sobre que descansan, son de corte rectangular. A la altura del salmer corre horizontalmente una bellísima imposta, compuesta de una escocia decorada de discos ó pomas, filete y toro que, al llegar al arco, asciende adaptándose á su curvatura, formando agradable contraste la parte recta con la semicircular.

Termina la fachada en un tejaroz que la afea y la quita carácter que sustituyó al primitivo alero de madera, destruído por el tiempo ó por el fuego. Toda la obra es de sillarejo, de buena labra, de construcción sólida, manteniéndose en perfecto estado de conservación. Lástima que la hayan embadurnado en estos días de colorines, que deben borrarse y devolverle el color de hoja seca de la piedra, que es la tonalidad propia de los viejos monumentos arquitectónicos. El arte á que pertenece esta fachada es el románico de transición, viéndose empleados indistintamente arcos ojivos y semicirculares, por lo cual nos atrevemos á afirmar que ha sido levantada en el siglo XIV, al par que las iglesias de Sabugo, San Francisco y la capilla de las Alas. Cuenta la tradición que en esta casa paró el Rey Don Pedro el Cruel cuando vino á Asturias en persecución de su hermano bastardo Don Enrique, en cuyo caso ya estaría construída en el año de 1352 en que se verificó aquel hecho histórico (1).

FORTUNATO DE SELGAS.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

(Continuación.)

Huelgas de Burgos. — En el monasterio de religiosas de Santa María la Real existe otra sillería, en coro bajo, muy semejante á la de Miraflores, formada por dos filas de sitiales de nogal, con sus correspondientes reclinatorios y coronada cada silla con las armas de León y Castilla. El sillón abacial es independiente y de mayores dimensiones. (Dificultades de clausura nos han impedido estudiar esta sillería, como las demás pertenecientes á conventos de monjas.)

Catedral de Tarazona.—Está situada en coro bajo, en el centro de la nave principal; consta de dos órdenes de asientos: los inferiores sencillos, y los altos con tracería tallada de buena época, follajes, pináculos, etc., y un

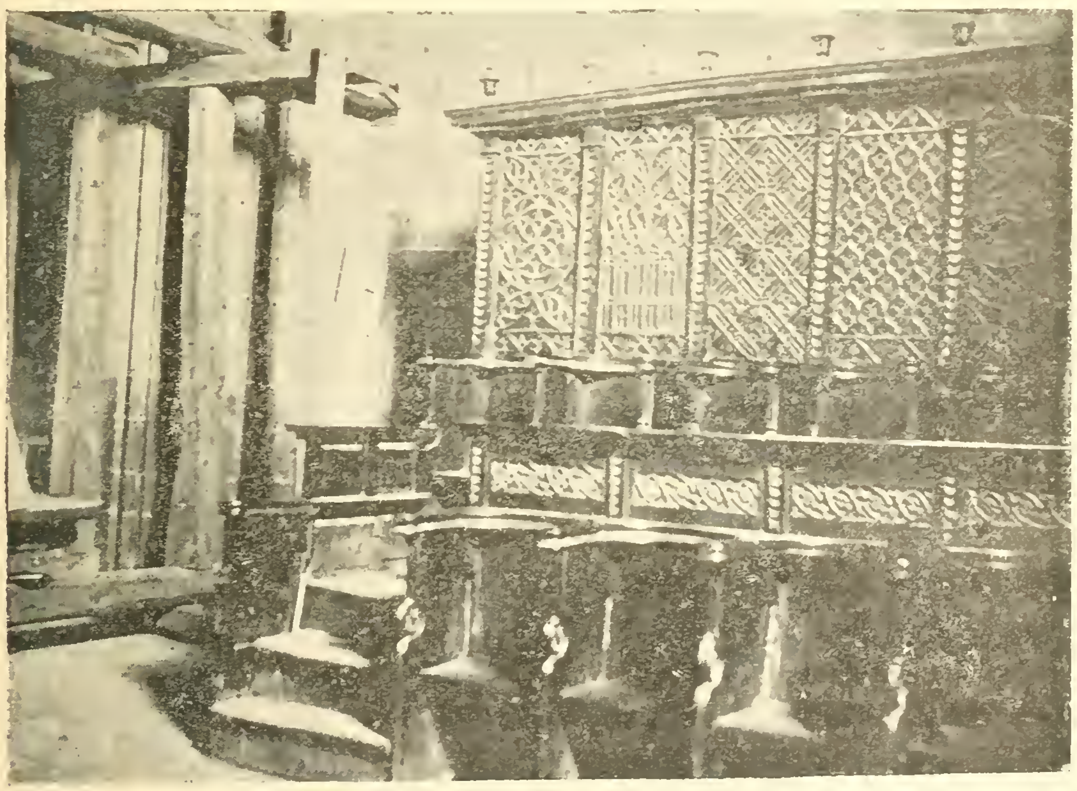
(1) La índole de nuestro estudio, exclusivamente dedicado á lo que tiene relación con la Historia y Arqueología, no nos permite hacer la descripción del magnífico templo gótico que Avilés ha erigido en estos días. Sólo diremos que tan hermosa construcción honra al pueblo que la levantó y al arquitecto que la ha trazado.

guardapolvo corrido con su crestería, terminando al llegar sobre el grupo que forman la silla del Prelado y laterales, que están cobijadas por tres doseletes de elegante corte, con arcos calados, contrafuertes, agujas y florones.

Catedral de Mondoñedo. — Esta y la de Avalos, de que nos ocuparemos á continuación, son muy semejantes y están comprendidas dentro del grupo primitivo, pero acusan peor gusto y quizá época más avanzada, ó bien han sufrido grandes transformaciones. El decorado de los tableros altos, en vez de tener arcos florenzados, consiste únicamente en grandes *paneles* de tracería de no gran relieve, separados unos de otros por un delgado baquetón y la moldura del panel. Sobre todos ellos corre una escocia decorada en igual forma, y remata en calada crestería de labores platerescas algo toscas.

En el orden inferior de asientos se ven también grandes tableros con dibujos ojivales, de una talla análoga á los otros, y sobre ellos corre un atril.

Tiene el coro puertas laterales, y los tableros que componen las hojas, lo mismo que los que sobre ellas están, se hallan decorados con tallas de follajes, en estilo plateresco, siendo probable que primero la sillería estuviera en otro lugar, y al trasladarse al actual, que lo es en la nave central, frente al altar mayor, se haría gran parte de la obra que hoy vemos, y que fué ejecutada por manos poco expertas. La madera empleada es el nogal y el pino.



IGLESIA DE AVALOS

Iglesia de Avalos (Logroño).—Hállase situado el coro á los pies de la iglesia, y en alto, sobre una bóveda de fábrica, montada con dos arcos formeros rebajados y dos transversales, también rebajados. La sillería, desde luego se echa de ver que no fué trabajada para el sitio actual, y en efecto, según los datos recogidos, parece que perteneció al monasterio de Jerónimos de la Estrella, de donde fué adquirida por compra el año 1860. Consta hoy de 24 sitiales altos y 11 bajos. No tiene silla abacial, pero en su lugar, las tres del centro forman un grupo cobijado por un dosel que sostienen columnitas tor-

neadas sencillamente, fijas sus bases sobre los brazales. El respaldar del centro tiene una pintura de San Esteban (patrón de la iglesia de Avalos), y en las dos laterales se ven también pinturas, pero únicamente de motivos ornamentales. Los tableros restantes de los demás sitiales altos forman grandes paneles de tracería ojival, unos de combinaciones geométricas de líneas curvas, otros de rectas, y sobre todos ellos corre una sencilla moldura, formando cornisa de poco vuelo, pertenecientes, lo mismo que las columnitas, remates torneados y otros detalles, á la época de su traslación. Las sillas bajas tienen pequeños tableros con tracería, semejantes unos á otros.

Las maderas empleadas parecen ser de nogal y castaño. Crestería la debió tener antes de su traslación, y se perdería como parte más delicada, pero no hay dato alguno de cómo fuera, y lo mismo sucede respecto al maestro ó maestros que la labraron.

Catedral de Oviedo. — En el altar mayor, debajo del precioso retablo ojival, había, hasta hace muy poco tiempo (en que según parece ha sido quitada por orden del Cabildo), una pequeña sillería de planta poligal, con dos órdenes de asientos, cuyos tableros estaban igualmente decorados con tracería de talla, de muy buena época, diferenciándose las sillas bajas de las altas en que éstas terminan en una pequeña crestería calada y pináculos, y aquéllas en una moldura lisa que sostiene el atril.

Los brazales eran labrados, y las misericordias formadas de talladas hojarascas.

Metropolitana del Salvador ó La Seo (1) *de Zaragoza.* — Clasificamos esta sillería con las de Barcelona y Tarragona, como las últimas del grupo *ojival sin imaginería*, no por ser posteriores á las citadas ya, puesto que antes al contrario, su fecha es muy anterior á la de algunas de ellas, sino porque unas caracterizan la tendencia castellana y las otras nos presentan bastante determinada la influencia del Norte, y vemos en ellas ciertos detalles por los que podríamos incluirlas entre los del segundo período ojival. Fué labrada la de Zaragoza en la segunda mitad del siglo XV, sobre madera de roble de Flandes, á expensas del Arzobispo D. Dalmau de Mur, cuyo escudo heráldico se ve tallado en el respaldo del sitial metropolitano. Haces de elegantes columnillas separan entre sí los sillones, cuyos altos respaldares están terminados por arcos canopiales de variada labor, mientras que amplia y saliente cornisa corre sobre todas ellas, apoyando en ménsulas de fina talla y terminando con crestería, de época muy posterior y arte muy distinto. El frente está cortado por dos puertas de tracería mudéjar, y entre las dos álzase la silla arzobispal, en grupo con otras dos laterales, coronadas por elegantes y calados doseletes de gran riqueza decorativa. En los brazales lleva medallones con figuras talladas.

Según los datos que existen, trabajaron en la sillería desde el año 1412, los artistas moros Alí Arrondi, Muza y Chamar, cobrando cuatro sueldos diarios, é indudablemente fueron los autores de los arabescos y trazados mudéjares que en ella se ven. En 1446 figuran como entalladores Juan Navarro y los hermanos Antonio y Francisco Gomar (autor éste de la de Tarragona), y en 1449 un tal Francoy. Por esta variedad de maestros y fechas no es de extrañar los elementos diversos que se advierten, asi como no es posible consi-

(1) La Seo ó la Silla.



Frente de la Sillería



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Vista general

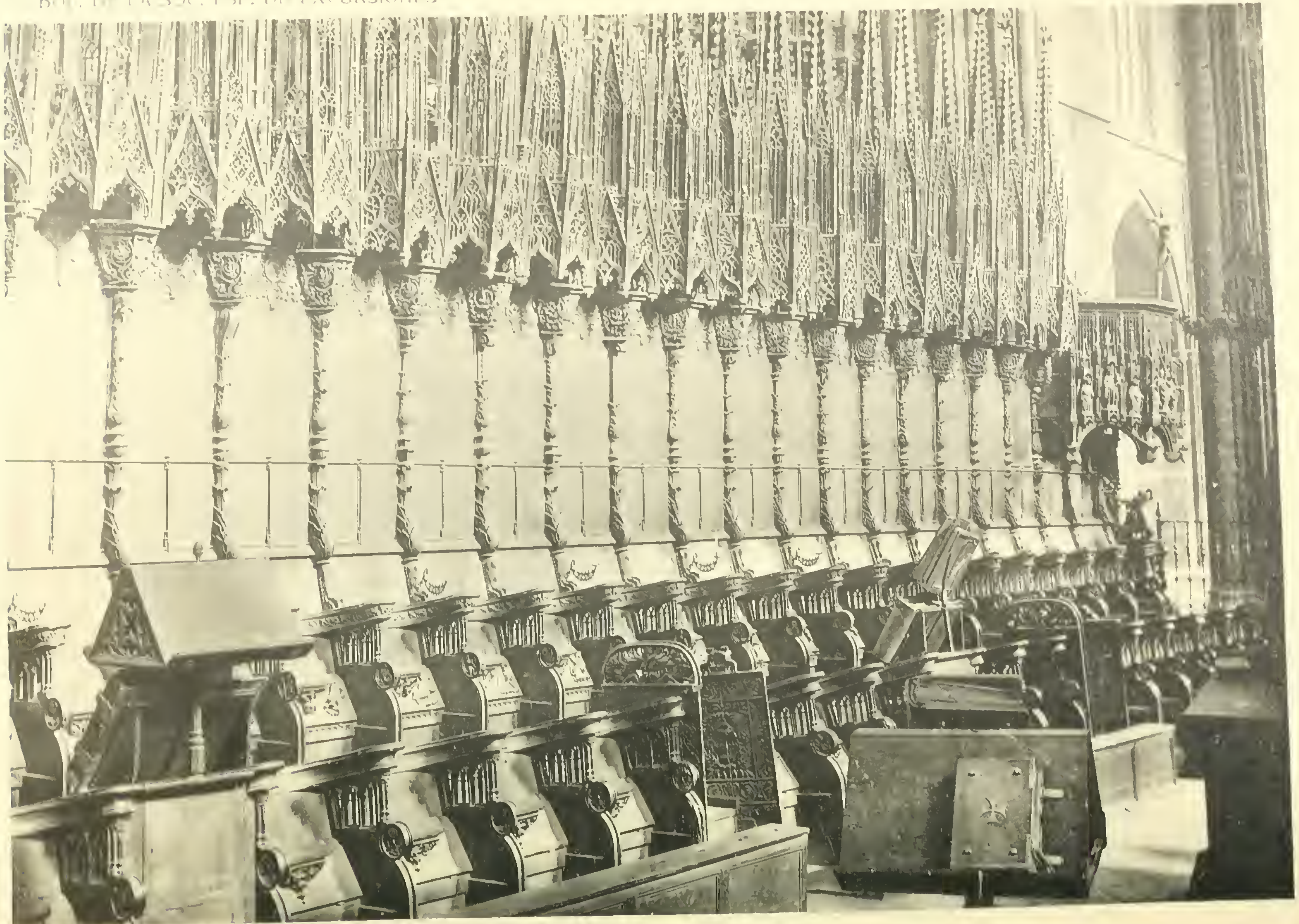
CORO DE LA SEO EN ZARAGOZA



Cliché R. Robreño *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

CATEDRAL DE BARCELONA

Púlpito y primeras sillas del lado del Evangelio



Cliché C. Robreño

Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

BARCELONA

Sillería de la Catedral: Lado del Evangelio

derarla comprendida, en absoluto, dentro de uno de los grupos en que las hemos dividido para su estudio.

Catedral de Barcelona.—Es la sillería de esta Catedral la de mayor magnificencia y más señorial aspecto entre todas las góticas españolas, pero quizá por eso mismo sea una de las menos típicas. Su estilo es el ojival del Norte, con algunos detalles del Renacimiento.

Alzase en la nave central, frente al altar mayor, y consta de dos órdenes de asientos; los bajos, obra del entallador catalán Matías Bonafé, que trabaja en ellos de 1457 á 1460. Tienen brazales inferiores, con el frente en forma de volutas y segundos brazales lisos, apoyados sobre arquería calada ojival.

Los asientos altos son muy semejantes, pero en los respaldares, están pintados grandes escudos heráldicos, separados unos de otros por medio de platerescas pilastras abalustradas que sostienen grandes capiteles decorados con motivos de fauna y flora, y sobre los cuales apoyan los arranques de airosos y calados doseletes, correspondiendo uno á cada sitial. Los alemanes Miguel Loquer y su discípulo Juan Frederick, por los años 1483 á 1485, fueron los maestros entalladores que ejecutaron los mencionados doseletes.

En el fondo del coro, al lado derecho, está la puerta llamada de San Juan ó del Obispo; la parte izquierda es conocida con el nombre de San Pedro ó del Dean. La silla episcopal tiene gran dosel calado y algunas estatuitas.

Los escudos pintados que decoran los respaldos de las sillas altas, se pusieron en 1518, según se lee en una cartela, en el respaldo de la silla que hay al extremo izquierdo, junto al púlpito que hace juego con la silla episcopal.

Cada respaldar está dividido en tres partes rectangulares, decoradas con pinturas; dos pequeñas separadas con una pilastra en relieve y otra de mayores dimensiones, colocada sobre ellas, en donde aparecen policromados un escudo, yelmo, lambrequín, etc., y el collar del Toisón, predominando entre los colores, el oro y azul.

Escrito en caracteres alemanes cada uno tiene el nombre del personaje á quien correspondían las armas.

Es debido este extraño decorado, realmente impropio de una sillería de coro catedral á que, reinando Carlos I, reunióse en él por primera vez en asamblea la Orden del Toisón de Oro, instituída en el siglo XV por el Duque de Borgoña. El primer sitial, á la derecha de la puerta del fondo, ostenta el escudo del Emperador y el de la izquierda el de Maximiliano I. Algunos de los sillones no llegaron á ser ocupados por las personas á quienes estaban destinados, por haber éstas fallecido antes de efectuarse la asamblea; tal sucede con el de Maximiliano y otros que aparecen señalados con la palabra ***traspassé***.

Según una inscripción colocada á los lados de la puerta del coro, esta asamblea tuvo lugar en 5 de Marzo de 1519 y en ella recibieron el collar varios reyes é insignes personajes (1) y según refiere Sandoval en la Historia

(1) Cristermo, Rey de Dinamarca; Segismundo de Polonia; D. Fadrique de Toledo, Duque de Alba; D. Diego Pacheco, Duque de Escalona; Diego Hurtado de Mendoza, Duque del Infantado; Iñigo Fernández, Duque de Frías y Condestable de Castilla; Álvaro de Zúñiga, Duque de Béjar; Antonio Manrique, Duque de Nájera; Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla; Fernando Folch, Duque de Cardona: el Principe Visiñano de Nápoles; D. Esteban Alvarez Osorio, Marqués de Astorga; Pedro Antonio, Duque de Saint-Mary; Adriano Croy, Señor de Beauraiga; Jacobo de Luxemburgo, Conde de Guare, y Filiberto de Chalon, Príncipe de Orange.

de Carlos I, el Conde de Benavente lo renunció diciendo: *que el era muy castellano y no se honraba con blasones extranjeros, pues los había tan buenos en el Reino, y á su parecer mejores.*

Los brazales de los sitiales, tanto altos como bajos, son sumamente airosos y elegantes, figurando una arquería calada, que sostiene un gran cornisamento decorado, que es el brazal. Las volutas que hay debajo de la arquería tienen talladas figuras en los dos caras. Los costados terminales de las sillas del orden inferior también tienen tallas de la época. Y las *misericordias* son del género de las de León y Zamora, representando variados asuntos: tales como una vieja atando al demonio, figuras soplando con fuelles una hoguera, otros dos tirando del bigote á una gran cara barbuda, pareja amorosa, dos bustos de mujer, animales fantásticos, etc., etc.

En resumen, es una buena sillería de coro, pero la menos española, y á pesar de su magnificencia, no ejerció gran influjo sobre las posteriores ni formó escuela entre los maestros entalladores, como sucede con la de Santo Tomás de Avila en la época ojival y la de Toledo en el período plateresco.

Catedral de Tarragona.—Se construyó esta sillería según la traza de la que se había hecho para La Seo de Zaragoza, y trabajaron en ella los mismos Francisco y Antonio Gomar, que tan buena prueba de su maestría habían dado en aquélla.

Se celebró el contrato para la obra en 1.° de Mayo de 1478, ajustándola en 65.000 sueldos, y el 3 de Abril del año siguiente se colocaron las primeras sillas, durando su ejecución catorce años.

Es de roble de Flandes y de maderas finas, llevadas desde Cádiz y del monasterio de Poblet.

SILLERÍAS OJIVALES CON IMAGINERÍA

Catedral de Plasencia (Cáceres).—Es la sillería de esta Catedral una de las más interesantes del período llamado de transición, recordando al primer golpe de vista la no menos importante y rica de la Catedral Hispalense, con la cual se asemeja en gran manera por su disposición ornamental y detalles, consistiendo la principal diferencia, en que los tableros de los respaldares altos son en la sevillana de taracea mudéjar, y en ésta, las incrustaciones representan imágenes de santos, orlados con hojarascas y otros motivos, en la misma forma que las miniaturas de un códice. Los respaldos inferiores también son de taracea de hojarasca pero con carácter ya del Renacimiento.

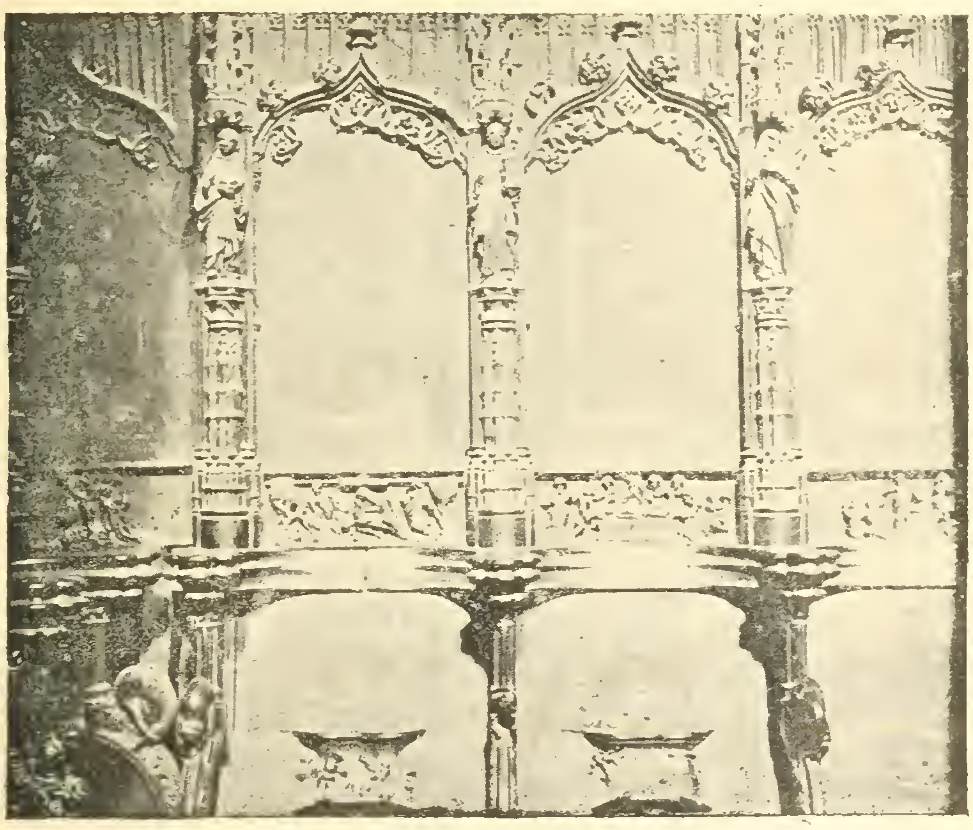
Rodrigo Alemán aparece como autor de las sillas cabeceras, y contratadas por el 1497 en la cantidad de 35.000 maravedís cada una; siendo, por lo tanto, posteriores en diez y nueve años á las de Sevilla, que terminó Nufro Sánchez en 1478, siendo muy probable que la traza de una y otra sea obra de un mismo maestro.

Está situado el coro en la nave central, dando frente al altar mayor y adosado al muro que separa esta nave de la Catedral vieja. Consta de dos órdenes de asientos, procedentes los altos del antiguo edificio, y ejecutados los bajos para completar la sillería con arreglo al estilo de los primitivos. Forman un total de 65 sillas; 39 altas y 26 bajas, y en el centro la silla episcopal, cobijada con gran doselete, semejante á los que coronan las dos sillas altas de las cabeceras destinadas á los reyes. En el tablero del respaldar alto de dicha

silla está representada en taracea la imagen de San Pedro con tiara, llaves y demás símbolos, y sentado en una cátedra. Sobre este tablero, un grupo tallado significando á Jesús y los pescadores sacando las redes y nave de San Pedro.

Los brazales altos tienen hojarasca; los bajos, uno figura de hombre belludo cabalgando sobre cuadrúpedo, y el otro un paje luchando con oso encadenado. La *misericordia*, decórala una figurilla de hombre cepillando con garlopa sobre un banco de carpintero.

Los sitiales reales son más altos y anchos de asiento que los demás, y en vez de imágenes de santos, tienen en los respaldos las de los Reyes; la del Rey en el lado del Evangelio, y la de la Reina en el de la Epístola, ambas en taracea, como todas las otras, y encima escudo heráldico con ángeles tenantes



RESPALDOS ALTOS DE LA SILLERÍA DE PLASENCIA

en bajo relieve. Las pilastras laterales que limitan estos tableros soportan dobles estatuítas del mismo tamaño y carácter que todas las del resto del monumento.

Entre las imágenes de santos que ejecutadas en taracea decoran los tableros, bajo arcos canopiales y florida tracería, están las siguientes: San Rafael, Santa María Magdalena, Santa Ana, Santo Domingo, San Nicolás, San Alfonso, San Agustín, San Lucas, San Bernabé, San Simón, San Mateo, Santo Tomé, San Andrés, San Pablo, San Felipe, Santiago, San Judas, San Matías, San Marcos, San Lorenzo, San Vicente, San Gregorio, San Ambrosio, San Isidro y Santo Tomás. El carácter de estas imágenes, tanto por su factura como por los detalles de su indumentaria, es el mismo que el de las tablas llamadas góticas, pintadas en el siglo XV.

Debajo de estos tableros, hasta el arranque de los brazales altos, hay una serie de relieves representando pasajes bíblicos. Separando unos tableros de

otros elegantes pilastras sirviendo de pedestales á estatuítas de muy buen arte (imágenes de otros tantos santos y santas), á la altura de las cuales arrancan los arcos que cierran cada respaldo y sobre los que corre el doselete, con calada crestería y estatuítas, muy semejante al de Sevilla, pero que tiene un aditamento de época posterior y muy mal gusto, consistente en unos rosetones y cabecitas aladas colocadas entre las agujas ó pináculos que rematan la crestería.

Los brazales bajos figuran monstruos y seres grotescos bastante bien ejecutados y algunos muy notables, siendo muy interesantes ciertos asuntos tratados en las paciencias, tales como una mujer con las faldas levantadas y los pies metidos en un barreño; fraile enamorando á una mujer que hila con rueca; figura de hombre delante de un toro en actitud de embestir, presentándole el capote con la mano izquierda y amenazando con una espada que tiene en la derecha; chicos jugando al moscardón; un auto de fe; guerrero azotado por una dama; una mujer y un cerdo, etc.

Las sillas bajas son posteriores, como ya dijimos, y aun cuando se trató de ajustarse á la factura de las altas y no desentonan, se nota, sin embargo, la diferencia de mano. Están compuestas, como las de Sevilla, de las mismas partes: repisa ó atril, tablero con relieves de asunto bíblico, respaldo decorado con motivos vegetales, parte inferior con trazado ojival idéntico al de aquéllos y brazales bajos con animales. Los costados correspondientes á las dos escaleras del frente están decorados con estilo ojival, con escudos de armas de los Reyes católicos y del Obispado.

Entre los libros de actas hay uno señalado con el número 5 en cuyo folio 14 se lee lo siguiente:

«En plasencia siete dias del mes de Junio de mill e quatrocientos e noventa e siete años Maestre Rodrigo (Aleman) entallador se obligó por sí e por sus vienes muebles e Rayzes e de sus herederos de faser dos syllas que se han de asentar en los cabos del coro a cada parte la suya cada una por prescio de treynta mill maravedis a vista de Maestre Enrrique (Egas) e de otro oficial que el Cavildo señalare e nombrare que las vean esyla obra fuere tal que meresca mas de treynta mill mrs. la sylla que puedan tasarla fasta en treynta e cinco mill mrs. e non mas. E lo que menos valiere de dicho prescio que lo menos caben que los oficiales dixeren e que sobre lo que han de determinar que lo determinen con juramento a esta obra ha de ser segund una muestra que esta asentada en un papel donde están escriptas las palabras suso dichas. y esta obra se ha de faser segund la dicha muostra e segund al elegimiento de la dicha muostra que suba el capitel. En su proporcion lo que viere el dicho Maestre Rodrigo que puede subir contando que no suba con mucha parte tan alto como esta debuxado e ha de ser la dicha obra de las dichas syllas fecha en perfecion e muy limpia. obligose el dicho Maestre Rodrigo de dar a acaba la dicha obra fasta un año complido primero syguiente e de labrar con syete oficiales labrando el dicho Maestre Rodrigo por oficial con ellos e contandose como uno de los dichos oficiales e sy los dichos non fizieren nin complieren otorge poder a las Justicias, etc., etc.....»

Conviene notar que esta sillería, la de Santo Tomás de Avila y la de Sevilla son las únicas que tienen sitiales especiales destinados á los reyes.

Catedral de Ciudad Rodrigo.—Las sillas de este coro son obra del mismo Rodrigo Alemán, que hace á la par las de Plasencia, colocadas en las cabe-

ceras, y que había ejecutado en 1495 la parte baja de la sillería toledana. Según Pons le fueron pagados 10.000 mrs. por la obra que ejecutó, y que resulta muy semejante á la de las sillerías de León, Astorga, Zamora y otras. Los respaldos tienen gran variedad de tallas, como sucede en los de aquéllas, y los asuntos de brazales y paciencias son caprichosos y fantásticos, algunos muy curiosos, viéndose entre otros representados la fábula de la *zorra y la cigüeña*, osezno y su madre, que acuden á un panal de abejas, frailes con alas de murciélago, monos y diablos mitrados, cerdo tocando la gaita, lucha entre un tigre y un toro, salmistas que tienen por cuerpos odres de vino, matarife dando muerte á una res, mono tocando el tambor, etc., etc.

PELAYO QUINTERO.

(Continuará.)

Sociedad de Excursiones en acción.

El día anunciado en nuestro BOLETÍN se realizó la excursión á Toledo, con asistencia de la Sra. Freire, Srtas. Sánchez Anido, Ballesteros, Muro y Foronda; reverendos Padres dominicos holandeses, Vinc Smit, C. Hentzen y J. Simoné; Sres. Aníbal Alvarez, Dr. del Amo, Rdo. P. Builla, Ballesteros, Benito Aceña, Caleya (padre é hijo), Carrasquedo, Cánovas, Delgado, Echevarría, Foronda, García Cabrera, Guilmain, Hernández Iglesias, Dr. Hernández Briz, Lafourcade, Rojas, Utrillas y Ciria.

Nuestros compañeros visitaron los principales monumentos de la ciudad, Catedral, Tránsito, Cristo de la Luz, Santa María la Blanca, etc., etc., y almorzaron luego en el Hotel Castilla, donde fueron bien tratados gracias á la excelente organización del viaje, en que demostró una vez más sus excepcionales condiciones D. Joaquín de Ciria y Vinent.

Todos los que tomaron parte en la excursión han vuelto complacidísimos y deseando repetir otras análogas.

EXCURSIÓN POR MADRID

El domingo, 3 de Marzo, se realizó la anunciada excursión por Madrid, que honró con su presencia la Srta. Ballesteros, con asistencia de diecisiete socios más.

Fueron visitadas las notables colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, contemplando nuestros consocios con deleite los magníficos lienzos de Goya, Pereda, Zurbarán y Ribera que atesora, el interesante retrato de Alenza y los cuadros de *Mengs*, *Batoni*, *Van-Loo*, etc., las esculturas polícromas de Ginés y los delicados dibujos.

El almuerzo se celebró luego en el Inglés, que trató muy bien, como siempre, á los excursionistas.

La organización de esta visita corrió á cargo de D. Emilio Alfredo Serrano y Jover, que se la dió muy acertada, por haber tenido necesidad de marchar á Valencia el señor Director de Excursiones

SECCIÓN OFICIAL

Excursión á Zaragoza y Navarra.

Salida de Madrid el 27 de Marzo á las cinco y treinta de la tarde.—Comida en el exprés y noche en Zaragoza.

Día 28: De ocho á una visita al Pilar, Catedral y otros monumentos.

A la una almuerzo, y á las dos de la tarde salida para Tudela. —Noche en Tudela.

Día 29: Visita á los monumentos de Tudela.

Día 30: A las nueve y cuarenta salida para Tarazona. — Almuerzo en Tarazona.

A las tres y cuarenta y cinco salida para Castejón, donde se comerá, pernoctando en Pamplona.

Día 31: En Pamplona hasta las dos y veintidós, en que se saldrá para Alsásua, donde se tomará el exprés á las cinco y treinta dos. — Comida en Miranda y llegada á Madrid el día 1.° de Abril á las siete y dos de la mañana.

Cuota: *Doscientas cinco pesetas*, comprendiendo en ellas viajes en 1.ª clase, butaca en el exprés, fondas, coches, propinas, comidas en ruta, gratificaciones y gastos diversos.

A los que tengan billete kilométrico ó se lo proporcionen de otra clase, sólo se les cobrará *sesenta y cinco pesetas*.

Las adhesiones á D. Joaquín de Ciria y Vinent, plaza del Cordón, núm. 2, segundo, hasta las cuatro de la tarde del martes 26.

Fiesta de aniversario.

Se celebrará el domingo 14 de Abril.

Se ha retrasado este año por el laudable empeño del señor Director de Excursiones en celebrar el banquete dentro del nuevo restaurant que se está construyendo en la Moncloa; pero habiendo comunicado sus dueños que no podrán dar almuerzos hasta los primeros días de Mayo, no se quiere aplazar la fiesta hasta dicha fecha.

Lugar de reunión: La iglesia de San Antonio de la Florida, donde se verán los célebres frescos de Goya.

Hora: Diez y media de la mañana.

El almuerzo se celebrará luego en el restaurant de la Huerta.

Cuota máxima: Diez pesetas con cubierto, café, gratificaciones, etc.

Las adhesiones á D. Joaquín de Ciria y Vinent, plaza del Cordón, núm. 2, segundo izquierda, hasta el sábado 13 á las cuatro de la tarde.

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XV. — Núm. 170

Madrid. — Abril de 1907.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati,* Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet,* Ballesta, 30.

ADVERTENCIA

Con este número se reparte á nuestros consocios tres pliegos y tres fototipias de *La Pintura en Madrid*, de D. Narciso Sentenach.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

(Continuación.)

Santa María la Real de Nájera (Logroño).—Perteneció esta sillería á una comunidad de monjes de la Orden de San Benito, y es, sin duda, una de las más bellas dentro del estilo ojival castellano, pero el abandono é incultura de las gentes la han puesto en tal estado de ruina y tan destrozada, que entristece y apena á quien con ojos de artista la contempla; torcido y amenazando caerse el airoso doselete que cobija la silla abacial, rota y desaparecida gran parte de la crestería, perdidas muchas de las estatuítas, incompletas otras, falta de casi todos los tableros de las sillas bajas; aún quedan hermosos restos de florida talla ojival, tan bellos como los de Santo Tomás y Miraflores, calada crestería con lindas estatuítas ejecutadas con cierta perfección precursora del Renacimiento, y otra porción de detalles que la hacen digna de figurar al lado de las primeras, y merecedora de ser considerada como monumento nacional, mejor que otras muchas ruinas no tan interesantes.

Componen esta sillería 50 asientos de nogal, distribuidos en dos órdenes. Los bajos tenían tableros tallados con imágenes de santos, pero de ellos sólo quedan tres, dos á la izquierda de la entrada y otro delante de la silla abacial, en que se ve una representación de la Virgen con el Niño en brazos. Los sitiales altos tienen grandes tableros con tallas de variadas combinaciones geométricas, y en el centro de cada uno, pequeñas hornacinas y pilastrillas destinadas á sostener y cobijar lindas estatuítas, semejantes á las del dosel corrido, y perdidas la mayor parte.

Entre los brazales y estos grandes tableros hay otros pequeños, decorados con escudos heráldicos, figuras humanas, animales y seres grotescos, todos bien ejecutados y muy interesantes. En los brazales y *misericordias* también hay figuras talladas de marcado carácter ojival.

En el centro del coro destácase (unido á los demás) elegante sitial desti-

nado al prior ó abad del Monasterio. Es de asiento más alto y ancho que los otros, y en su respaldar, en vez de las tallas ojivales y las imágenes de santos que vemos en todos los tableros correspondientes á cada una de las sillas altas, tiene sobre una repisa la estatua del Rey Don García, fundador del Monasterio. Estatua muy bien tallada en alto relieve y representando al Rey en gallarda actitud, cota de malla y armadura completa, collar sobre la coraza, manto real, cabeza descubierta y casco á los pies. Es una escultura muy bien proporcionada, y no se nota en ella la influencia alemana que se ve en otras tallas de esta época, sino que resulta muy española y de la mano de un artista conocedor de las nuevas corrientes artísticas. Separan esta figura de las sillas laterales hacecillos de pilastras que sirven de apoyo al airoso doselete de caladas labores, rematado en un escudo con las armas de Navarra y de la abadía, que eran una jarra de azucenas, tres flores de lis, mitra, báculo y las cadenas (escudo heráldico que también está en uno de los tableros calados del dosel corrido).

Respecto á quiénes fueran los autores de estas tallas, se sabe que unos maestros entalladores nombrados Andrés y Nicolás recibieron 24.000 maravedís por la silla del abad. Madrazo refiere que cada silla alta costó 6.500 maravedís, y las inferiores 3.500, y Madoz, sin que sepamos con qué fundamento, dice que la parte alta la ejecutaron en 1493 dos hermanos llamados Amutio, vecinos de Cárdenas.

Catedral de Coria (Cáceres). — D. Eugenio Escobar Prieto, Deán de Plasencia, á quien debemos todas las noticias respecto á la sillería de la catedral de Coria, dice que es un monumento que puede competir con los mejores de la época, y que en su ornamentación, lo mismo en los respaldares que en el resto de la obra, no cabe labor más perfecta ni delicada.

Es toda ella de madera de nogal; construídas sus sillas en dos épocas distintas, no existiendo antecedentes respecto al autor de las más antiguas, cuya fecha data del año 1489 á juzgar por la inscripción que se ve en la segunda silla de la izquierda que dice: *Acabáronse año de M e C . CC e LX . X . X . I. X años de Cristo* (1).

Tiene en total el coro 71 asientos, 43 altos y 28 bajos, con silla episcopal, en la que aparece tallada en bajorelieve la imagen del Salvador. Los respaldares de los demás sitiales tienen delicadas labores de estilo plateresco, todas distintas, y sobre ellos figuras talladas de santos y un coronamiento decorado con ángeles que sostienen atributos de la Pasión.

Las sillas que hay entre las puertas laterales y la reja son obra de Martín de Ayala, que las ejecutó en el año 1514, según consta en el siguiente documento:

CORIA.—ACTAS CAPITULARES DE 1514.—SILLAS DEL CORO

«En Coria treinta días del dicho mes de Julio del dicho año de mil quinientos catorce, estando dentro del coro de la dicha Iglesia los Sres. D. Antonio de Naveros, Chantre, Presidente de la dicha Iglesia é D. Agustin de Camargo, Maestrescuela de ella, é Gil Muñoz, é Luis Medrano de Lagunas,

(1) Al leer esta fecha debe sin duda ponerse otra C en el lugar donde hay un punto después de la primera, y resulta 1489 en vez de 1389, fecha más en relación con el carácter de la obra.

Canónigo de la dicha Iglesia, y estando en presencia de mi el Notario é de los testigos infrascriptos, los dichos señores Presidente é Cabildo, en nombre de la dicha Iglesia como Administradores que son della, de una parte, é de otra Martin de Ayala, entallador, se concertaron del modo siguiente:

»Que el dicho Martin de Ayala haga todas las sillas que fueren necesarias para el coro de la dicha Iglesia conformes á las otras sillas que el dicho coro tiene, de manera que no discrepen dellas.

»Item, que fechas é acabadas las dichas sillas que faltan é son menester en el dicho coro, que se pongan é nombren dos Maestros, cada una de las dichas partes el suyo, é con juramento que hagan los dichos dos Maestros, que determinen é tasen la dicha obra de las dichas que el dicho Martin Ayala. . . . . é que lo que ansí mandaren, censuren é determinen que ambas las dichas partes é cada una dellas estarán por ello é lo habrán por bueno, é los dichos señores en nombre de la dicha Iglesia é fábrica della se lo pagaran al dicho Martin de Ayala lo que así determinaren, é mandaren é tasaren los dichos Maestros, é para ello obligaron los bienes de la dicha Iglesia é fábrica, de se lo pagar, como dicho es.

»Item, que porque la dicha Iglesia é el muy magnífico Sr. D. J. de Ortega, Obispo della, le dan é han de dar la madera que es menester para las dichas sillas, se obligó el dicho Martín de Ayala, por su persona é bienes muebles é raíces habidos é por haber que si dañare la dicha madera, no faciendo las dichas sillas como conviene, ó hiciere otro daño ó defecto en la obra della, que el lo pagará á la dicha Iglesia é á los dichos señores á su costa. E así lo otorgaron é celebraron ambas las partes según uso es ante el dicho Notario é testigos.»

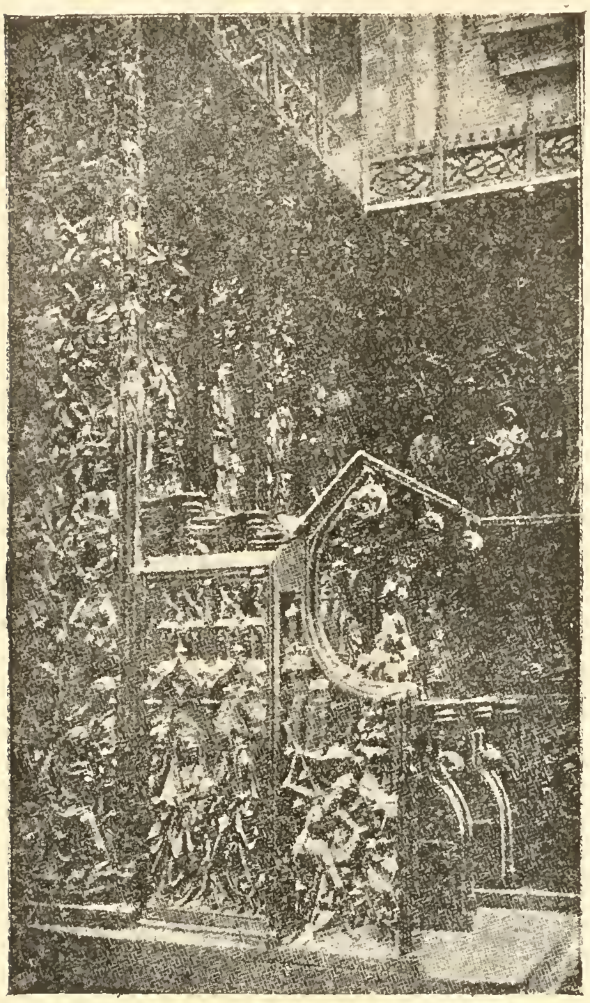
Catedral de León.—Es una de las sillerias más curiosas del siglo XV la que hoy vemos, recientemente restaurada en esta catedral. Consta de dos órdenes de asientos profusamente tallados en madera de nogal. Sobre los altos, corre un guardapolvo de menuda labor ojival, terminado con crestería calada interrumpida por pináculos y unos bonitos doseletes pareados encima de las dos puertas laterales. En la parte superior de cada respaldar hay una figura tallada, de regular tamaño, colocada bajo un arco ojival de elegante y vistosa traza que descansa en los hacecillos de pilastras que separan los tableros. Estas figuras representan apóstoles y otros santos, como Santo Domingo de la Calzada, San Lorenzo, San Agustín, etc., siendo muy curiosa la que significa á San Martín cabalgando sobre un pequeño caballejo sumamente desproporcionado, por estar dentro del tablero sin disminuir el tamaño del Santo. Encima de las puertas y en los dos chaflanes de los ángulos, hay también curiosas figuras de mayores proporciones que las de los asientos.

Los sitiales del orden inferior alcanzan un desarrollo mayor que el que suele dárseles en otros coros, teniendo más altura los tableros y formando la parte que sirve de atril á los de orden superior una especie de guardapolvo de poco saliente, decorado por la parte de abajo con tallas ojivales, que están divididas por la continuación de las mismas pilastras que separan los tableros en que aparecen ejecutadas en alto relieve imágenes de santos de medio cuerpo, figuras que, al igual de las de la parte superior, tienen un marcado carácter ojival, sin indicios aún de Renacimiento.

Tiene el coro tres puertas, dos laterales y una en el fondo que lo divide en dos mitades. Los tableros correspondientes á los costados de las sillas por esta

entrada están profusamente decorados con muy primorosas tallas que representan la *Generación temporal de Jesucristo*, la *Bajada del Salvador á los Infiernos*, *San Miguel* y otros asuntos bíblicos, combinado con ornamentación ojival y una serie de figuritas, soportes y doseletes en el tablero posterior que lo hacen de una gran riqueza decorativa.

En los tableros, brazales y misericordias, hay gran variedad de asuntos, algunos sumamente curiosos, tales como el que se nos presenta en un tablero pequeño de las sillas de canónigos, figurando el demonio metido en un confesonario dispuesto á dar consejos á un penitente, aludiendo sin duda á los clérigos de mala conducta, ó tal vez poniendo en acción el conocido refrán que dice: «El diablo harto de carne se metió á fraile». En otro sitio vemos figuras hilando y ejerciendo otros oficios, personajes en cepos, una mujer dando de mamar á un asno, un cerdo tocando la gaita, una dama que desde su ventana ayuda á subir á su galán con una cuerda, un campanero, un músico tocando un laud y otra multitud de asuntos de picante intención, que dan á la sillería un caracter especial, que la harían muy interesante si ya no lo fuera también por el buen gusto y originalidad del resto de la obra.



León.— Detalle de un costado de la sillería.

Respecto á quien labrara tan notable obra escultórica, se sabe que en 1481 se contrató con el maestro Theodorito su construcción y colocación en el presbiterio, y en las actas capitulares consta también que en 1467 se mandó destinar cierta cantidad para dicha obra de la sillería, siendo prelado D. Antonio de Veneris.

Esta sillería no suele ser del agrado de todos los que la visitan por la desproporción de algunas de sus figuras y rigidez de los plegados en las ropas, pero defectos son éstos de la época, compensados sobradamente con las muchas bellezas ornamentales que atesora con la ingenuidad y expresión de sus figuras y con el sin fin de detalles, de indumentaria y de datos que para la historia social de su tiempo en ellas pueden estudiarse. Sus tallas, como es natural, habían sufrido algún deterioro con tantos años de existencia, pero restaurada con inteligencia en reciente fecha, presenta excelente aspecto y enorgullece con razón á los leoneses amantes de sus glorias.

PELAYO QUINTERO.

(Continuará.)

Iglesias medioevales de Tuy.

Nota. — Las fototipias que ilustran este trabajo, están sacadas de imágenes debidas al fotógrafo tudense Sr. Bugarín, y que me han sido proporcionadas por mis queridos amigos Sres. D. Antonino Cerviño, Penitenciario del Cabildo tudense, y D. Jesús López de Rego, arquitecto y profesor de la Escuela de Artes é Industrias de Santiago, que encargaron expresamente algunas de ellas para esta Monografía.

INTRODUCCIÓN

Los dulces recuerdos que conservaba en mi mente respecto á las bellezas naturales que ofrece la deliciosa vega del Miño y mis aficiones al estudio de nuestros monumentos, me indujeron, hace poco tiempo, á visitar de nuevo aquellos lugares que había recorrido en mi infancia, y á cuya vista experimenté nuevas y gratas impresiones.

Su clima, templado en invierno, se refresca en estío con las brisas marinas, y el accidentado relieve de su suelo ofrece floridos campos y frondosos bosques cubiertos de pinos, robledales y castaños (1). En sus deliciosos valles y fértiles vegas, regados por multitud de fuentes y riachuelos, se producen toda clase de granos, excelentes hortalizas y las más delicadas y sabrosas frutas; sus colinas y laderas aparecen cubiertas de verdes viñedos, por lo general emparrados; en sus prados se cría toda clase de ganados; en sus encantadores pousas se dan los granados, limoneros y naranjos, que embalsaman el aire con su delicado azahar, y sus ríos producen ricos pescados, constituyendo en conjunto una tierra tan deliciosa, que no sin razón se llama el *Jardín de Galicia.*

Entre tan placenteros campos álzase la vieja y pintoresca ciudad de Tuy, en la falda de un cerro bañado por el Miño, y en frente, y á la opuesta márgen, aparece el pueblo portugués de Valenza, enlazado con el nuestro por el soberbio puente internacional de la línea férrea, desde el cual se descubre uno de los más encantadores paisajes que la imaginación puede concebir.

En este singular pueblo, poco conocido á pesar de hallarse tan amparado por los dones de la naturaleza, existen tres iglesias pertenecientes á los tiempos medios, dignas de un particular y detenido estudio, que es el objeto de este modesto trabajo.

Al efecto, he recopilado los documentos pertenecientes á la historia de tan preciados monumentos, algunos de ellos inéditos, que debo á mi querido y docto amigo Sr. D. Antonino Cerviño, datos que, unidos al análisis arquitectónico de las fábricas en que resplandecen tan variadas manifestaciones artísticas, podrán tal vez aportar algún nuevo elemento de juicio sobre los ya publicados (2), para el conocimiento de la interesante arquitectura gallega en tan largo período.

(1) Estos bosques van, por desgracia, reduciéndose considerablemente, á causa de las nocivas talas de que son objeto, lo que ha de producir en breve plazo las más funestas consecuencias en el régimen climatológico de la región, si se persiste en tan perjudicial procedimiento.

(2) Las publicaciones por mí conocidas que se han ocupado de los monumentos tudenses son: R. Rodrigo Blanco: *Apuntes históricos de la Santa Iglesia Catedral, ciudad y antigua diócesis de Tuy*, 1879.—M. Murguia: *España. Sus monumentos y artes;* Galicia, 1888.—J. Villa-amil y Castro: *Iglesias gallegas*, 1904.—Rudy Charles: *The cathedrals of northen Spain*, 1906.

I. — IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ

A. — Reseña histórica.

Las noticias referentes á este memorable, aunque pobre y reducido templo, se remontan á principios del siglo XI, pues aparece ya mencionado en la donación hecha por Alfonso V del devastado Señorío de Tuy, al ratificar el acuerdo del Concilio Compostelano celebrado en Octubre de 1024, agregando la Sede tudense á la de Santiago.

Restablecido aquel episcopado en el año 1070, y habilitada provisionalmente como iglesia principal la de San Bartolomé, se celebraron en ella dos Concilios provinciales en los días 15 de Abril y 1.º de Septiembre de 1118, los que fueron presididos por el Arzobispo de Santiago D. Diego Gelmírez, perteneciente á la histórica Orden de Cluny, y célebre en los anales eclesiásticos por la campaña que hizo para introducir en nuestra patria la disciplina romana.

Por los años de 1145 debió ser restaurada esta iglesia, según se colige de una escritura del extinguido monasterio de Santa María de Oya, en la cual los monjes agradecidos al Obispo y canónigos por una donación que les habían hecho en aquellos términos, se ofrecieron, según escritura de 19 de Abril de 1145 (1), á contribuir con dos marcos de plata *in opus ecclesiae S. Mariae faciendum*. El Prelado, al emprender la reconstitución de la que era entonces catedral de San Buenaventura, quiso dedicarla á Santa María; pero edificada la nueva en el sitio que hoy ocupa, conservó aquélla el título de San Bartolomé.

En el lienzo N. de esta antigua iglesia, cerca del ángulo del imafronte, aparece empotrada en su fábrica una piedra cuya inscripción ha suscitado grandes controversias entre arqueólogos y epigrafistas; mas, según el parecer de mi buen amigo Sr. D. Manuel Lago, hoy Lectoral de la Catedral de Lugo, formó parte de un epitafio escrito en dirección oriental, es decir, de derecha á izquierda, y cuyos caracteres patentizan que debió esculpirse á lo sumo en el siglo XI.

B. — Disposición y organismo.

Descripción.—Consta de tres naves terminadas por otras tantas capillas que forman la cabecera, y de las cuales la central aparece prolongada formando un ábside de planta semicircular, resaltado de las laterales cuyo testero es recto.

Organismo.—Las naves se hallan separadas por anchos machones con columnas adosadas á sus costados, que sustentan los arcos formeros destinados á recibir las primitivas armaduras, sustituídas por otras modernas que cubren hoy el cuerpo de iglesia, y de las cuales es artesonada la central y de par y picadero las colaterales.

Las capillas de la cabecera se cubren con bóvedas de medio cañón, terminando el central en hemiciclo.

(1) La Cueva: *Historia general y eclesiástica de España de la ciudad y Obispado de Tuy*, tomo III, apéndice (inédita).

Las cornisas, ya cargan sobre canes, ya se encuentran desprovistas de ellos.

El imafronte es muy moderno, así como parte de los muros laterales.

C. — Decoración.

Es muy sobria y la escultura, tosca é imperfecta, revela marcadas influencias orientales y normandas.

Las basas de columnas se hallan moldadas con altas escocias, plintos y garras.

IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ



Planta

Escala de 10 5 0 10 20 Metros.

Los capiteles ostentan en sus tambores hojas de agua y clásicas, volutas, entrelazos y efigies, ya humanas, profanas ó sagradas, ya de aves y cuadrúpedos unidos ó separados.

En los frentes de parte de los ábacos campea el ajedrezado, y en alguna de las impostas los billetes.

D. — Juicio crítico.

La sencilla distribución y construcción de este templo, los rudos caracteres de sus ornatos y el ajedrezado que atestiguan su erección en la undécima centuria, hacen también muy presumible que sea el mismo que resistió los ataques de los normandos, en cuyo caso resulta ser la más antigua de las iglesias monásticas gallegas.

Otra particularidad ofrece este templo, y es la gran analogía que presenta en formas, dimensiones y ornamentación con el que, para mayor identificación, ha sido también catedral de la Sede mindoniense, y cuyo conocimiento se debe al Sr. Villa-amil, uno de nuestros más doctos consocios (1).

(1) J. Villa-amil y Castro: *Iglesias gallegas*, pág. 57.





Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE TUY

Cabecera y hastial S. del crucero

LAM. I.

II. — IGLESIA DE SANTO DOMINGO

A. — Reseña histórica.

Los Padres dominicos de Tuy obtuvieron terreno en 21 de Agosto de 1415, á cambio de dos casas que poseían en la ciudad, para construir *la capilla mayor y otra menor* de la iglesia del convento (1).

En 1418 se efectuó la venta de varias fincas, hecha al Cabildo por dichos Padres, *que estavan labrando á capela maor e non tiñan para alabrar* (2).

Por el testamento otorgado por el Obispo D. Juan Fernández de Sotomayor II, año 1423, consta que este Prelado dejó á los religiosos dominicos de Tuy *32.000 maravedís de moneda vieja blanca* para concluir la fábrica de la capilla mayor de la iglesia del convento (3).

En el año de 1534, siendo prior de la comunidad el P. Fr. Fernando Lucio, el Obispo D. Pedro Sarmiento consagró la Iglesia, aunque no debía entonces estar concluída del todo, pues consta que en el año de 1728 se trabajaba en la obra de las bóvedas, que se dieron por terminadas en el de 1730.

A la edificación de la parte gótica del templo, y muy especialmente á la de las capillas absidiales, debió contribuir la casa de los Sotomayores; pues se ve muy prodigado su escudo, tanto en el capitel que recibe el arranque izquierdo del arco triunfal como en las losas sepulcrales del presbiterio, y los dos hermosos arco-solios que existen en el muro del crucero de la izquierda en que se hallan las estatuas yacentes de una dama y un guerrero, tal vez los Padres del Obispo D. Juan Fernández de Sotomayor II, pues consta por una escritura que su madre, llamada D.ª Inés Alvarez, se mandó enterrar en dicha iglesia.

B.—Disposición y organismo.

Descripción.—La iglesia es de cruz latina, de brazos muy desiguales y de una sola nave mayor, cortada en ángulo recto por la del crucero. La cabecera es de tres ábsides, de los cuales el central, que es de planta heptagonal, corresponde á la nave mayor, y los dos de costado adosados á él, de base pentagonal, pertenecen á los brazos del crucero.

Organismo.—Los arcos de la nave mayor son de medio punto; descansan sobre pilastras greco-romanas y son contrarrestadas por contrafuertes exteriores. El arco triunfal es apuntado y recibido, así como los de los ábsides, por pilares de estructura gótica. Los otros pilares del crucero son de medio punto, y su bóveda de arista. Los restantes embovedamientos son de crucería.

La introducción de pilastrones en el interior de la nave para disminuir la luz de los arcos transversales y suprimir así los contrafuertes exteriores ó reducir su salida, como sucede en el ejemplar de que me ocupo, es frecuente en las construcciones gallegas.

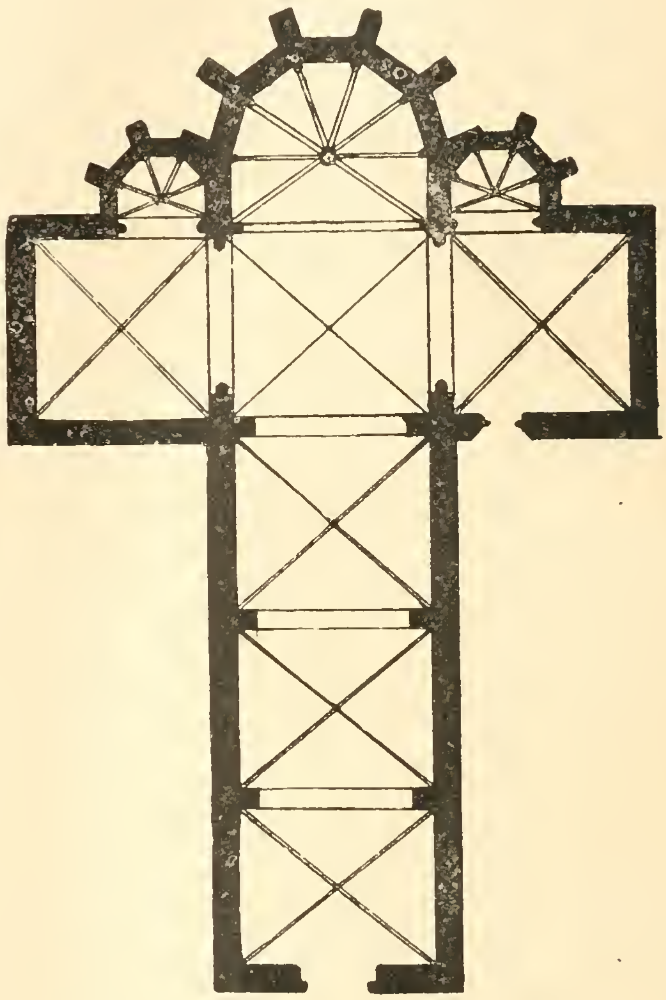
La parte más importante del templo es, sin duda, su cabecera, cuya planta (que guarda grandes analogías con la de Nuestra Señora de Dijón, en Bor-

(1) Escritura que se conservaba en el archivo del convento.
(2) Libro 1.º de actas capitulares, que comienza en 1418.
(3) La Cueva: tomo IV, pág. 37.

goña), represento á mayor escala, por constituir uno de los mejores ejemplares de su género que ofrecen las iglesias franciscanas y dominicanas gallegas de la Edad Media, á excepción de la de San Francisco de Pontevedra, de cinco ábsides, que es la más notable de todas.

Es de notar la excelencia que en el ábside de la nave mayor ofrece la adopción de la planta de poligonal de siete lados, procedente del decágono regular, para el directo contrarresto mecánico de los nervios.

IGLESIA DE SANTO DOMINGO



Planta general.

Escala de 10 0 10 20 Metros.

Las capillas absidiales se alumbraban antiguamente: la mayor, por tres altos y estrechos ventanajes, y cada una de las menores por dos, todas las que han sido, en mal hora, tapiadas, á causa sin duda de la colocación posterior en la primera de un retablo barroco de pésimo gusto que cierra el fondo. Estos huecos de luces son apeados por columnillas, según puede apreciarse en la vista exterior de este monumento, en que se ve el hastial S. de la nave del crucero con su elegante rosetón.

C.—Decoración.

Efecto interior. — Los haces de columnas de los ábsides ofrecen elevados plintos y capiteles exornados con pasajes históricos y flora indígena.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE TUY

Portada del Rosario

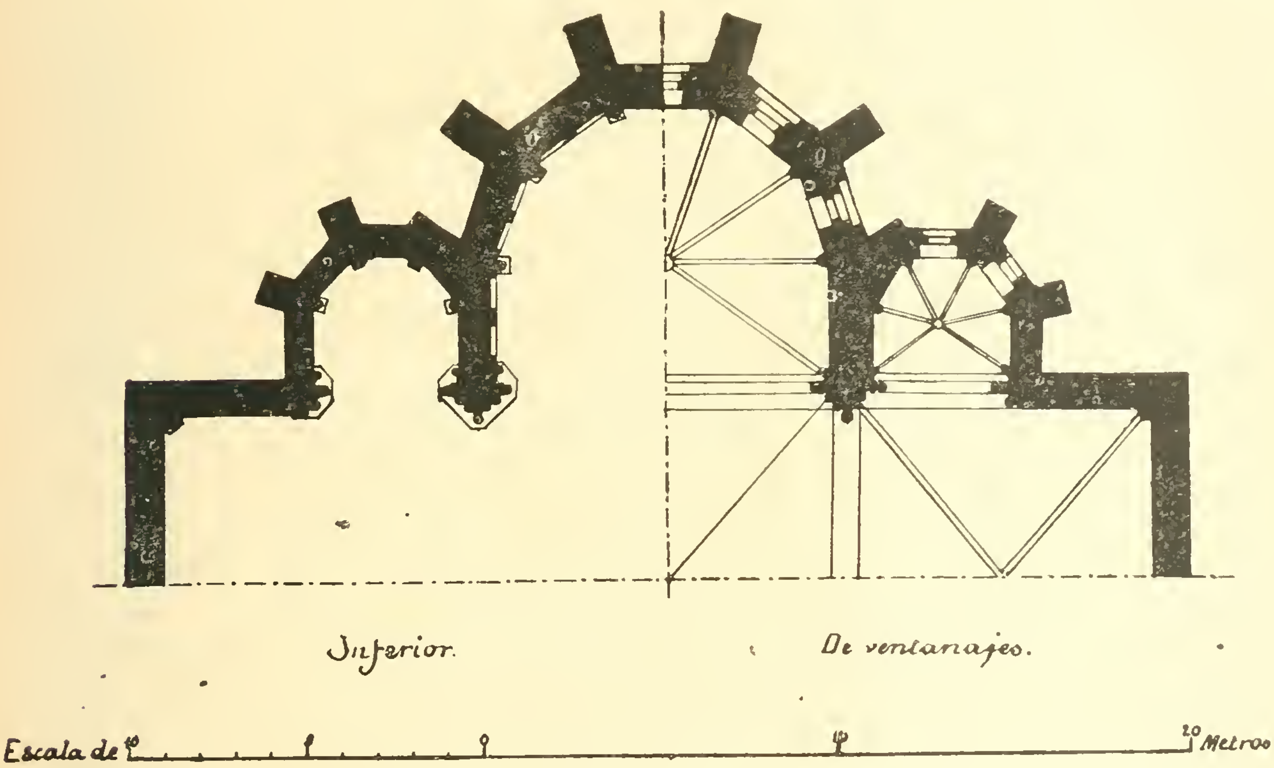
LÁM. II.

Las arcaturas ornamentales que exornan interiormente el ábside mayor y que han sido empleadas en los estilos normando y anglo-sajón, se concretan principalmente, en España, á la región N., y en el mismo Galicia aparecen en las iglesias también dominicanas de Santiago y de Pontevedra, y en la franciscana de esta última ciudad.

Este preciado elemento ornamental debió, pues, contribuir en alto grado á prestar mayor esplendidez al ábside central cuando ostentaba, diáfanos, sus hermosos ventanajes, formando un rico y armónico conjunto.

IGLESIA DE SANTO DOMINGO

Planta de cabecera.



Puertas.—Dos puertas dan ingreso al edificio: la de imafronte, correspondiente al siglo XVIII, que no ofrece ningún interés artístico, y la del costado O. del brazo S. del crucero, llamada del Rosario, que es románica pura y más antigua, por lo tanto, que el resto del edificio. Hállase descargada esta última por una archivolta compuesta de dos arcos apuntados concéntricos decrecentes y apeada por dos pares de columnas, en cuyo fondo se abre el hueco de ingreso, cuyo dintel, trasdosado por arco concéntrico al de la archivolta, es aliviado por ménsulas.

Los capiteles ofrecen una exornación á la vez sagrada y de fauna; en los de la izquierda rostros de ángeles y cisnes, y en los de la derecha un mono, cuya cola extendida recoge una figurilla casi destruída.

Rodea el frente del tímpano una resaltada corona de arcos lobulados, en cuyo plano de fondo campea un grupo de la Adoración de los Reyes Magos, desgraciadamente mutilado.

ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA.

(Continuará.

Portadas artísticas de templos españoles.

Esculturas de las puertas del siglo XIII al XV en las diferentes comarcas españolas.

(Continuación).

Puertas castellanas.

Varios elementos ornamentales de las puertas castellanas del siglo XII se siguen empleando durante todo el curso del XIII, por lo menos, lo mismo que en Navarra y en Cataluña. Los grandes relieves y estatuas se propagan en cambio de un modo muy diferente á la forma en que se propagaron por estas comarcas, y partiendo desde focos en general muy distintos.

Se había señalado por varios arqueólogos de nuestro país, como muy característico de las construcciones de la duodécima centuria, el *diente* ya de *sierra* ó ya de otra forma cualquiera, y ha de reconocerse que le presentan muchas puertas construídas después del 1200. Á este periodo hay que referir las que le contienen en las Huelgas de Burgos, en la actual iglesia del Hospital del Rey y otros edificios.

Demuestra *Bond* en su magistral tratado de la *Arquitectura gótica inglesa* (1), que un hecho análogo se ha realizado en Inglaterra, y dice que estas formas son una derivación más ó menos remota de las cabezas de clavo normandas, que es una de las escasas ornamentaciones que no tienen abolengo clásico y que las causas de haberse conservado son de una parte el buen efecto que produce, y de la otra, lo muy fácil que es de hacer. Lo que él afirma de su país, podemos repetirlo del nuestro.

Pasan en España también varias palmetas y alguna forma más; pero muy pronto aparecen ya follajes diversos más ó menos estilizados y representaciones realistas del mundo vegetal. En Santo Tomé de Soria adornan hojas de encina, dibujadas con gran dureza, el arco circunscrito al tímpano. En la puerta de los pies, hoy oculta, de la Colegiata de Toro, sirve de marco á las seis arquivoltas llenas de santos, y á la que reproduce el Juicio final, un arco exterior, donde un tallo con frutos ú hojas inclasificables se aproxima á las líneas de una greca de postas, recordando de un lado, lo clásico, y prometiendo, del otro, la ornamentación más propia del XIII al XV.

Hay portadas en que contrastan elementos decorativos de un acento arcaico con otros de tipo modernista para la época. En la principal de San Juan de los Caballeros, de Segovia, se dibuja franco el arco apuntado, diferenciándose del arco de medio punto del pórtico adyacente, y en ella se juntan también dientes de sierra y otros detalles de ornamentación románica alejada de la naturaleza, con plantas de la localidad (*Taraxacum dens leonis* ú otras compuestas) representadas de un modo muy realista en las metopas.

(1) Francis Bond: *Gothic Architecture in England*, Londres 1905, pág. 77. The tooth ornament had enormous vogue in the thirteenth century; e. g. *Skelton* and *Warmington*; partly because of its effectiviness, partly because it was easy to execute... It had its origin in the worman *nail-head* It es one of the few ornaments without a clasical pedigree.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LEÓN

Catedral: Puerta del centro de la fachada principal

Sobre la cornisa enriquecida por éstas, corre luego una faja terminal, con entrelazos y adornos amaneradísimos, confirmando la vacilación en el decorado.

Las estatuas de tamaño natural tuvieron desde el primer momento una gran representación en las puertas del siglo XIII castellanas, como ya la habían tenido á fines del XII en el *Pórtico de la Gloria* de *Santiago de Compostela.* La tradición de las hermosas esculturas gallegas se perdió muy pronto y las efigies que se hicieron á continuación de aquellas en diferentes localidades se parecen poco á las que habían salido de manos del maestro Mateo.

En la misma comarca en que lucen estas obras maestras se reprodujeron mal después. La *Puerta Paraíso,* de Orense, es una copia de la de Santiago, como ya hemos dicho y puede verse comparando entre sí las fototipias en que se representan una y otra; y al establecer un paralelo entre ellas salta á la vista la inferioridad de la susodicha copia respecto del original. El imaginero que la hizo trabajaba mecánicamente y no fué capaz probablemente de sentir las inspiraciones de su maestro, y hubiera sido de seguro completamente impotente para crear lo que éste creó.

Sobre las puertas castellanas se colocaron luego imágenes de las más diferentes facturas, ¿en qué fecha?; es muy difícil decirlo con exactitud. Los hechos están probando todos los días que al señalar el período en que se hizo un edificio bajo la fe de diversos documentos, se cometen cotidianos errores, y si ha de afirmarse esto de las fábricas en conjunto mucho más ha de extenderse igual doctrina á las estatuas que las enriquecen que se pusieron en unas inmediatamente, aguardando en otras varias largos años las hornacinas que les estaban destinadas y habiéndose quedado sin ellas hasta nuestros días algunas.

De la labra de todas las efigies, en uno mismo ó en diferentes períodos, deciden sólo sus líneas, y á ellas hay que atender para señalar sucesiones, escuelas y procedencias: lo que sí puede afirmarse aquí, como se ha afirmado para el arte de otras épocas y de otras comarcas, es que, los amantes del modo de hacer arcaicos y los partidarios de innovaciones, siguieron ejerciendo dos series de influencias paralelas á lo largo de la décimotercera centuria, y á veces juntaron las creaciones de muy diverso espíritu en una misma obra.

Al tipo de la momia rígida y seca que se había dibujado en bultos pegados á fustes de columnas en San Martín de Segovia y otros puntos, siguió el tipo de las momias llenas de expresión, en que encarnan los apóstoles de San Vicente de Avila; el que examina despacio aquellas cabezas y aquellos rostros de personajes que conversan animados entre sí, no espera verlas unidas á aquéllos cuerpos, reducidos á la piel y los huesos, á menos de suponer en su autor un propósito muy premeditado de reflejar en sus imágenes el extraordinario ascetismo, borrando las formas del cuerpo y dejando sólo los reflejos del espíritu.

En el triple ingreso de los pies de la Catedral de León, se asocian estatuas á la altura de las mejores de la puerta de la Virgen en la Catedral de Chartres con otras de pobre modelado y acento mucho más arcaico.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

(Continuará.)

"PRO PATRIA,,

SOCIEDAD EXCURSIONISTA DE MÁLAGA

Asuntos de mi profesión me llevaron pocos días antes de Semana Santa hacia el Sur de España, y las simpatías que en mí despiertan los alrededores y el bello recinto de la ciudad de Málaga, me invitaron á continuar el viaje y elegir aquel puerto como punto de descanso. Su clima de eterna primavera, su ambiente embalsamado por la fragancia de tempranas flores, la pureza de su cielo y la vegetación tropical que la rodea, hacen de la urbe andaluza el lugar ideal para despedirse de las inclemencias del invierno, mucho más para los que vivimos en frías regiones.

Nunca la había visitado en esa época, y confieso que, á los lejanos y gratos recuerdos que de ella guardaba, he agregado uno nuevo y más grato.

No me proponía hacer en tales parajes investigaciones de clase alguna; buscaba en ellos descanso. La noticia, sin embargo, de que en Málaga se había constituído una Sociedad de excursiones, que por entonces creí regional, avivó mis deseos de ponerme en comunicación con sus iniciadores, y aun de utilizar los datos que me proporcionasen sobre algunas curiosidades arqueológicas de la provincia, que ha tiempo deseaba conocer. Lo segundo no me fué posible intentarlo por la escasez del tiempo de que disponía; otra vez, quizá pronto, satisfaré mi curiosidad. Lo primero se logró, gracias á la amable solicitud de nuestro consocio el Sr. Quintero y Atauri, que me dió una carta de presentación para D. Luis Cañas, secretario de la Excursionista de Málaga, á la cual dedico estas líneas.

Hace ya diez años que se intentó la constitución de dicha Sociedad, y si bien quedó por entonces frustrado el intento, no corrieron igual suerte las esperanzas de que en tiempos más propicios pudiera alcanzarse el fin apetecido. Pasados siete años, y animados sus iniciadores por el ejemplo que ofrecían otras sociedades como la Española de Excursiones, celebraron una reunión en el estudio del Sr. Quintero, cuya cooperación pudo servirles de mucho por ser uno de nuestros infatigables consocios, y aunque de momento tampoco coronó el éxito los trabajos, no se abandonaron éstos hasta que en Septiembre del año pasado se convirtieron en un hecho las aspiraciones de tan largo tiempo abrigadas. Hoy cuentan ya con 52 socios.

Propónese la Sociedad *Pro Patria* «conocer, estudiar y procurar la conservación de todo cuanto de notable ofrezca España, y especialmente la provincia de Málaga, en su naturaleza, historia, arte, literatura, valiéndose del excursionismo para divulgar su conocimiento y fomentar su estimación», y convencida, á su vez, «de lo útiles y necesarios que son los ejercicios físicos y de lo mucho que contribuyen en el adelanto, bienestar y prosperidad de una Nación... perseguirá también el patriótico fin de cultivar y fomentar todos aquellos *sports* compatibles con su carácter fundamental y con las aspiraciones expresadas». Así lo dice su reglamento.

Como se ve, su fin principal es instructivo y de educación, y no se circunscribe á una especialidad científica, sino que abraza todas las que se pueden fomentar por medio del excursionismo, estando acordado que la Sociedad se divida en secciones para hacer posible la especialización en cada una de las ramas científicas. Este fundamental propósito se hermana con el cultivo de los deportes, lo cual les permite aprovechar elementos de vida para la Sociedad, que desde este aspecto ofrece la población de Málaga; pero siempre atentos, como me decían sus iniciadores, á reclutar personas de aficiones científicas y artísticas que hagan de la misión social una misión de cultura.

Ofrece dicha Sociedad otra característica simpática.—Ha nacido en una apartada región de España, pero le interesa todo lo español; el estudio de las riquezas que ofrecen la naturaleza y la historia de nuestro suelo es su fin primero. No se propone una labor de exclusivismo regional. Constituída, sin embargo, en una bella comarca de la Península, su más útil trabajo ha de consistir en estudiar lo que tiene más cerca, en cooperar con propios materiales á la obra de cultura nacional, porque en esta época de amplitud de conocimientos y de variedad de investigaciones, los trabajos intensos y limitados son los primeros que han de realizarse, sin los cuales no es fructífera ninguna obra de construcción general, y entonces aparece su fisonomía regional, proponiéndose principalmente recorrer la provincia de Málaga. Su norte, su guía, es nacional; su cooperación, regional. Esa es la única y acertada manera de entender el amor por la región en que se nació.

Desde que llegué á Málaga, fuí cuidadosamente atendido por el Sr. Cañas (D. Luis), quien me hizo conocer al Presidente de la Sociedad, D. Luis de Gonzaga Martínez, una mañana que destinamos á recorrer las cumbres donde aún se yerguen parte de las antiguas fortificaciones y el castillo de Gibralfaro. Dos caracteres, mis acompañantes, de muy distinta idiosincrasia, concurrieron siempre en un punto: en su afán de hacerme agradable aquella excursión. Y mientras desarrollábamos el itinerario trazado, ya recordando anteriores excursiones, á las que había concurrido mi amigo el Sr. Perepérez (D. Antonio), que también formaba parte de dicha expedición, ya admirando el espléndido panorama que desde lo alto se descubre, ya contemplando los pocos y curiosos restos que el recinto murado conserva, fuí cosechando los datos que aquí utilizo

Sólo me resta hacer público en estas columnas el testimonio de mi agradecimiento al Presidente y Secretario por sus innumerables atenciones, y desear el engrandecimiento de la Sociedad y el logro de sus propósitos.

ALFREDO SERRANO Y JOVER.

Madrid, 9 de Abril de 1907.

Sociedad Española de Excursiones.

XV ANIVERSARIO DE SU FUNDACIÓN

La fiesta del Aniversario se ha variado, organizándola como sigue:

Día 12 de Mayo de 1907.

A las diez y media de la mañana, reunión en San Antonio de la Florida para admirar una vez más los frescos de Goya.

Á las doce y media, almuerzo en el restaurant de *La Huerta.*

Lista: Entremeses.—Tortilla de jamón, solomillo al Champignon, langosta, capones asados, ensalada, helado, vino tinto, quesos y frutas, café y licores.

Á las dos y media, salida para El Pardo en un reservado de segunda.

Paseo en El Pardo hasta las seis y media, en que se regresará á Madrid.

Cuota: *ocho pesetas* como máximo, incluídas en ellas almuerzo, café, propinas y viaje de ida y vuelta á El Pardo.

Las adhesiones al Sr. D. Joaquín de Ciria, plaza del Cordón, 2, segundo, hasta el sábado 11 á las ocho de la noche.

Es absolutamente necesaria la previa adhesión.

Se ruega á los señores excursionistas que lleven el distintivo de la Sociedad, para evitar que se unan personas extrañas á ella.

Excursión á Colmenar, Manzanares el Real y Presa de Santillana.

La dirigirá nuestro consocio y Presidente de la Excursionista militar, don José Ibáñez Marín, el próximo **domingo 28 de Abril**.

Los coches arrancarán, á las siete en punto de la mañana, de la Puerta del Sol, frente al Ministerio de la Gobernación, y se regresará de nueve á nueve y media de la noche.

Cuota: *veintidós pesetas*, con todos los gastos comprendidos.

El Sr. *Ibáñez Marín* se ha encargado de avisar uno por uno á los *veintitrés señores* que se han adherido con arreglo al anuncio publicado en un número anterior.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XV. — Núm. 171

Madrid. — Mayo de 1907.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati,* Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet,* Ballesta, 30.

ADVERTENCIA

Con este número se reparte á nuestros consocios dos pliegos y tres fototipias de *La Pintura en Madrid*, de D. Narciso Sentenach.

La Catedral de Almería.

NOTAS DE LA EXCURSIÓN Á ANDALUCIA (1)

El viajero que, llegado á Almería por el mar vaya penetrando en ella por las estrechas callejas de la ciudad antigua, experimentará gran sorpresa al encontrarse con un extenso castillo que, contra las antiguas reglas poliorcéticas, no está emplazado en ninguna altura, sino al bajo nivel de las vías circundantes. Lo primero que llamará su atención es una larga y lisa muralla de rojiza piedra elevada sobre un talud y flanqueada por dos gruesísimos cubos, cuadrados en su zona baja, octógonos en la alta, abierta aquélla por cañoneras, y coronada ésta con almenas, matacanes y merlones. Circundando el torreón de la derecha, yendo hacia Oriente, verá otra muralla con análogos elementos, que vuelve formando ángulo recto: luego, más hacia el Norte, se encontrará con dos recias torres semicirculares, entre las cuales destácase otra más recia aún, cuadrada abajo, octogonal después, con estrechas ventanas y coronación almenada. Ante tal aparato guerrero no cabrá al curioso excursionista la menor duda de que tiene á la vista un castillo, verdadero puesto avanzado de la Alcazaba que allá en lo alto de la ciudad destaca sobre el cielo y sobre la sierra sus semimoriscas y semigóticas líneas.

Sigamos la circunvalación del supuesto castillo en demanda del ingreso, que seguramente estará ya cercano, provisto de amplio aparato de defensa, barbacana avanzada, cubos laterales y tortuoso callejón de acceso hasta la fuerte torre del homenaje, que debe ser aquella que se ve ya cercana, elevando su cuadrada mole sobre las casas. De pronto, al desembocar en ancha plaza, desaparece la *ilusión guerrera* ante un completo cambio de aspecto, de líneas y de formas. La fachada de aquel lado ya no es lisa, ni fuerte, ni almenada. Grandes y riquísimos contrafuertes la subdividen y entre dos de ellos luce suntuosa puerta de viril «Renacimiento» español. Lo que se nos figuró castillo es la Catedral almerinense.

(1) Véase el número del BOLETÍN correspondiente á Febrero último.

Es en realidad curioso y singularísimo el aspecto externo de este monumento. Perdidos desde largos siglos los tipos de la Abadía fortificada y de la iglesia-castillo, que fueron constantes entre monjes benitos y bernardos, caballeros templarios y sanjuanistas, y prelados castellanos, leoneses y catalanes, eran, por el contrario, la suntuosidad y el afiligranamiento los caracteres de las fundaciones de los Reyes Católicos. Fué preciso que un motivo poderoso obligase de nuevo á unir el concepto religioso-militar, y aquél existía para toda la costa mediterránea en las incursiones de los piratas turcos y berberiscos, y á él deben sus envolturas guerreras iglesias como la de Jávea, en Valencia, la Catedral de Almería, y algunas más.

CATEDRAL DE ALMERÍA



VISTA GENERAL (Cliché del Sr. Paniagua).

El apresto defensivo de ésta y de su cabildo consta de antiguo en numerosos asientos de los libros de cuentas. Pedreros, arcabuces, mosquetes, pólvora... son adquiridos frecuentemente por los prebendados almerinenses para defender la Catedral (1). Lo que no sabemos es, si entre la Mezquita mayor, «cuya fábrica era de labor morisca muy hermosa» y que sirvió de Catedral después de la reconquista (1490) (2), hasta la actual, hubo otro edificio, ni si era el antiguo templo mahometano el que se hundió á impulsos de un terremoto el 22 de Septiembre de 1522. La destrucción debió ser completa, puesto que el cabildo acordaba el 24 de Octubre siguiente fuese á la corte una persona á decirle al Emperador que «si no curava de la reedificar... que nos podamos trasladar á otra cibdad ó villa ó lugar de este Obispado, donde á su magestad pareciere» (3). Estas palabras indican un tan grave daño y tal dificultad de remedio, que ante ello no vacilaba el cabildo en un éxodo total y definitivo.

(1) Desde 1517 á 1636 son numerosas las citas sobre la organización militar del cabildo, y la adquisición de armas y municiones. Véase las notas de las págs. 450 y 451 en la obra «Granada» (España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia), por D. Francisco Pi Margall.—Barcelona, 1885.

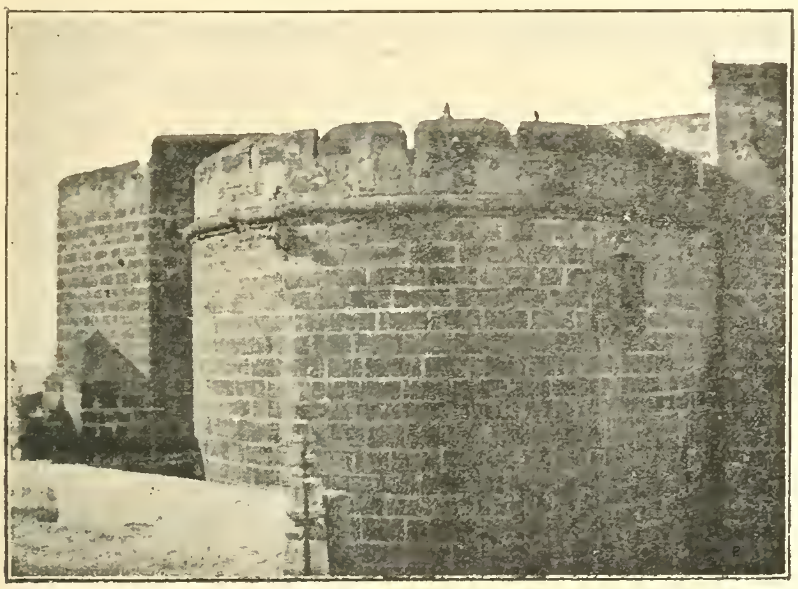
(2) «Vida de San Indalecio y Almería ilustrada», por el Dr. D. Gabriel Pascual y Orbaneja.—Almería, 1699.

(3) Pi Margall: obra citada.

Debió acudir el Emperador á lo que se le pedía, aunque no con la prontitud exigida, pues se tardaron algunos años en emprender las obras. Para fijar las fechas exactas de comienzo y terminación, nos encontramos con algunas dudas. No caben en que fué el Obispo Fr. Diego Fernández de Villalán el que realizó la empresa, pues lo dice clara y terminantemente el epitafio de su hermoso sepulcro, en la capilla absidal del monumento: «. .el cual construyó él solo esta iglesia, erigiéndola desde los cimientos con grandes costas y trabajos...» Supone esto las fechas de 1526-1556, entre las cuales se desarrolla el prelaciado de Fr. Diego, y ellas se compaginan mal con las de 1524 y 1543 que se dan para el comienzo y la conclusión de las obras (1). Esta última puede referirse á las partes principales: pero después continuaron las accesorias, puesto que entre 1550 y 1573 se hacían las dos grandes portadas, la sillería del coro y la sala capitular, y en 1610 aún se trabajaba en la torre (2).

Ignórase el maestro que trazó y construyó la Catedral de Almería. Del primero que tenemos noticias es de Juan de Orea, que fué maestro de ella y del cabildo desde 1550, y que debió conservar su puesto hasta 1573, en que aparece en Granada (3). En este tiempo dirigió las portadas, la sillería del coro (1558-1560) (4) y la sala capitular.

CATEDRAL DE ALMERÍA



ABSIDE (Cliché del Sr. Paniagua).

La Catedral de Almería es una no muy grande construcción, compuesta del cuerpo de la iglesia y del claustro: este último tiene dos grugías contiguas, donde se alojan las dependencias (sacristía, sala capitular, oficinas...) Todo ello está circuído por las murallas y torres descritas. La iglesia es, en conjunto, de estilo ojival decadentísimo: tiene tres naves, más una suplementaria de capillas entre los contrafuertes del lado de la epístola, y otra de crucero no señalado en planta por mayor saliente: girola, y en ella, tres capi-

(1) «Diccionario Geográfico», de Madoz.—Almería.

(2) Madoz: obra citada.

(3) Debo estas noticias al erudito Sr. Gómez Moreno, cuya amabilidad me permite publicarlas.

(4) Pi y Margall: obra citada.

CATEDRAL DE ALMERÍA



INTERIOR (Cliché del Sr. Paniagua).

llas inarmónicas entre sí y con el resto de la iglesia, sobre todo las laterales, como luego se dirá.

La estructura es de pilares moldurados muy subdivididos, sobre zócalos octogonales, contrafuertes exteriores, arcos de medio punto, igual altura en las tres naves, y una mayor en el crucero, el cual se corona por una linterna cuadrada y no muy alta, formada por muros que trasdosan los arcos torales, calados con ventanas. Todas las bóvedas son de crucería estrellada, de bastante complicación, exceptuadas las capillas absidales laterales, cubiertas con semicañones y medias esferas, por un procedimiento semiromano ó semirománico, pues lo mismo puede obedecer á un retorno seudo-clásico propio del siglo XVI, que á las tradiciones del XII, nunca perdidas en España.

En los elementos decorativos nótanse sistemas y manos distintas. Los capiteles de los pilares de las naves, son anillos de flora gótico-decadente; en los cuatro torales se manifiestan las formas del Renacimiento, con pretensiones corintias, que siguen en las volutas de hojarca que ornamentan los muros de la linterna del crucero; y en los arcos de comunicación de la capilla mayor con la girola se advierten modificaciones del más soso clasicismo, obra sin duda contemporánea de la reforma general de la capilla y del altar (primera mitad del siglo XVIII) (?).

No pretendo en modo alguno en esta nota hacer un estudio analítico del monumento, pues me faltaron tiempo y datos para ello: bástame apuntar las impresiones recibidas en su examen. La disposición de la planta es la general *de salón*, con girola, y en ésta son de notar las capillas. Como he apuntado ya, son inarmónicas con el resto de la iglesia, pues su tamaño es excesivo y sus formas, robustas y simplicísimas, andan muy distantes de

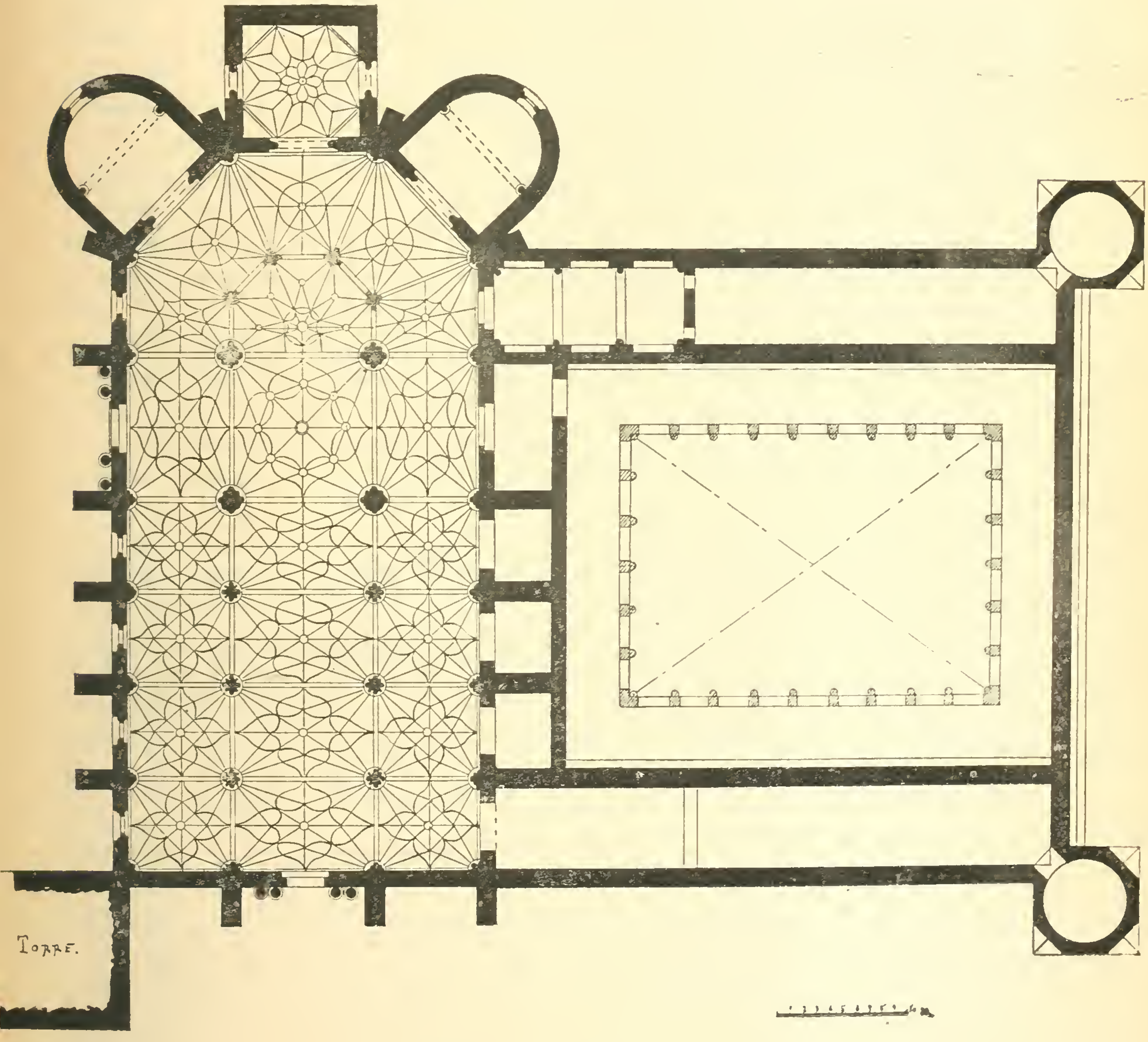
CATEDRAL DE ALMERÍA



PUERTA DEL NORTE (Cliché del Sr. G. Moreno)

las finas y sutiles del estilo y de la época. Acaso las conveniencias militares se sobrepusieran aquí á las artístico-religiosas. La igualdad de altura de las naves recuerda la escuela alemana-borgoñona, tan preponderante en nuestra última etapa ojival, quizá traída á Almería por la imitación de la Catedral de Sevilla, á la que también se recuerda en la linterna. En cuanto á la modificación barroca sufrida por la capilla mayor, anda en ella, como en la de la Catedral de Guadix, una pobre emulación de la soberbia cabecera granadina.

CATEDRAL DE ALMERÍA



PLANTA GENERAL (Croquis).

Cuanto tiene de frío, atildado y anodino el interior de la Catedral almerinense, tiene de vibrante y viril el exterior. El aparato guerrero de muros, torres y almenas da la primera impresión de fortaleza; y ésta misma, animada por el arte, producen las dos portadas. La del Norte ó lateral (hoy en funciones de principal) es un soberbio ejemplar de ese «Renacimiento» granadino, tan españolísimo y tan valiente. El prototipo es la hermosa puerta del

Perdón de la Catedral de Granada, en la que Diego de Siloe dejó impresa su garra de león. La de Almería ocupa todo el espacio entre dos contrafuertes que le forman adecuado marco, pues tienen diversos cuerpos con molduras, cartelas, cabezas de león y vasos ornamentales, todo de gran estilo. La portada se compone de dos *órdenes* corintios superpuestos: el inferior, con columnas gemelas valientemente destacadas y hermoso entablamento, todo de gran pureza, encuadra una puerta rectangular con guardapolvo afrontonado en cuyo vértice campean dos ángeles tenantes de las armas episcopales. El *orden* superior, de menos relieve, tiene análogos elementos, entre pilastrones, y se corona con el escudo imperial. Traza, proporciones y decoración, acreditan la mano de Juan de Orea.

La otra portada, llamada de los Perdones, es de muy semejante composición, pero no brilla por igual valentía, purismo ni perfección decorativa. Si, como parece indudable, es obra del mismo Orea, durmióse un tanto al concebirla y ejecutarla. Del propio maestro es la Sala capitular. Es más notable la sacristía, de planta rectangular, tres arcadas por banda, entre un *orden* corintio y bóveda encasetonada, según un tipo del que pueden señalarse la de la catedral de Sigüenza (1) (más espléndida de decoración que la almerinense), la del Salvador de Ubeda (que no conozco de *visu*).

Del claustro actual poco ha de decirse: es *clasicón*, con todas las características del renacimiento adocenado del siglo XVIII, sin que sepamos si sustituyó á otro de mejor época y arte, ó es el primero que tuvo el monumento. La frialdad arquitectónica de esta parte se compensa con el aspecto africano de su frondoso jardín, donde las palmeras reinan entre arbustos y plantas, floridos en pleno invierno.

Para intentar el estudio de los accesorios más ó menos artísticos de la Catedral, me faltaron tiempo y competencia. Por eso han de quedarse sin más que una cita escueta la sillería de coro y el bello sepulcro del Obispo Fernández de Villalán, la capilla del Sagrario y algunos retablos (uno muy apreciable en la capilla central de la girola). Mi propósito no se extiende tampoco á más que á señalar las características del monumento almerinense y á publicar un croquis de su planta, dato gráfico interesante, que creo no conocido hasta ahora.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,
Arquitecto.

Madrid-Almería y Marzo de 1907.

(1) Obra de Covarrubias (1542-1551): «Historia de la Catedral de Sigüenza», por D. Manuel Pérez Villamil.—Madrid, 1899.

Iglesias medioevales de Tuy.

(Continuación.)

El primer anillo de la archivolta se exorna con follajes de escaso relieve, con ángeles que sustentan bandas en sus manos y con la representación simbólica, propia de los tiempos medios, del Padre Eterno y de su divino Hijo. El primero está simbolizado por una mano que sale de entre nubes y bendice á la griega. El segundo se halla representado por la cabeza, tronco y brazos extendidos de un joven vestido de amplia túnica que bendice también á la griega con la diestra, y ostenta en la siniestra el libro abierto de la nueva ley (1).

D.—Concepto resultante.

Aunque este monumento no ofrece ningún carácter distintivo especial, resulta, sin embargo, muy estimable, tanto por conservar una interesante portada románica y subsistir íntegras sus principales estructuras ojivales, como por constituír su cabecera el tipo característico en aquella comarca de la arquitectura ojival monástica que se desarrolló en Galicia á fines de la Edad Media.

III.—CATEDRAL

A.—Edificio primitivo.

Reseña histórica.—El canónigo Sr. Rodríguez afirma (2) que el Obispo D. Alfonso puso la primera piedra de la catedral sobre el año 1120. Fúndase este historiador en la autoridad del P. Argaiz, quien á su vez se apoya, para afirmar este hecho, en una escritura de donación de bienes hecha por la Reina de Portugal D.ª Teresa, el año de 1125.

Pero esta escritura nada contiene que permita asegurar que el Obispo D. Alfonso levantaba á la sazón templo ni iglesia episcopal. Lo que sí parece verosímil es que el Obispo D. Pelayo Ménendez escogiese para emplazamiento de la nueva Catedral el alto y pintoresco cerro vecino al citado barrio de San Bartolomé, á que se reducía entonces la ciudad, y que esta consideración moviese al Emperador D. Alfonso VII á firmar la escritura de donación que hizo á D. Pelayo de la torre fortificada que había construído.

Opinan algunos autores que fué este prelado Sr. Ménendez el que empezó la obra del nuevo templo, fundándose en la escritura antes citada del Monasterio de Oya, tomando á la letra las palabras *in opus ecclesiae Sanctae Mariae faciendum* (3).

Contradice tal aserto «La Cueva» (4), fundándose en el auténtico dato de hallarse en dicha época la ciudad de Tuy, no en el sitio que hoy ocupa, sino

(1) De esta portada ha publicado hace tiempo una interesante descripción arqueológica, en el periódico de Tuy *La integridad*, mi estimado amigo D. Manuel Lago.

(2) *Apuntes históricos de la Santa Iglesia Catedral de Tuy*, pág. 137.

(3) La Cueva: *Historia general y eclesiástica de la ciudad y obispado de Tuy* (inédita).

(4) Idem íd.

en el barrio bajo de San Bartolomé, cuya iglesia servía de Sede episcopal interín se fabricaba la nueva.

Por los años de 1170 el Rey D. Fernando de León conquistó á Tuy, ganándola del poder de D. Alfonso de Portugal, que se la habia arrebatado algunos años antes, y entonces, viendo que el asiento que tenía era *flaco*, determinó mudar el sitio de la ciudad, *cui hostium frecuentissime parabantur insidiae* á otro más fuerte y seguro, *poblado entonces de viñas y árboles,* que eran del Obispo y canónigos (1).

Por entonces era Obispo de Tuy D. Juan II ó I (según La Cueva), y es probable que este prelado comenzase las obras del templo, ó las prosiguiese, si es que fueron comenzadas por su antecesor; pues se presume que uno de los primeros edificios que tratase de levantar fuera la iglesia episcopal, una vez que los vecinos del barrio de Buenaventura subieron á poblar la nueva ciudad, que cercaron de muros y fosos.

En Agosto de 1180, el Rey D. Fernando otorgó en Zamora un privilegio al Obispo D. Beltrán, haciéndole espléndidas donaciones *ad reficiendum ipsum Alcazarera et Ecclesiam Sanctae Mariae.*

Dedúcese, pues, que por entonces estaban comenzadas las obras de la iglesia episcopal, si se quiere que la palabra *reficiendum*, como parece, no signifique levantamiento de un templo no empezado, sino continuación de las obras del mismo. Si se admite esta última interpretación debe tenerse por cierto que los Obispos D. Pelayo ó D. Juan II fueron los iniciadores de la fábrica del templo. De todos modos resulta indudable que las obras de la Catedral debieron inaugurarse á principios del último cuarto del siglo XII, continuando luego paulatinamente hasta el pontificado de D. Esteban Egea, quien consagró solemnemente el templo por los años 1124 ó 1125 y lo abrió al culto público, según se lee en el texto de D. Lucas el Tudense, su sucesor en la silla *magnus lapidibus consumavit et ad consecrationem usque perduxit. (Cronicón,* página 113).

Del pórtico erigido á los pies de la iglesia, sobre cuya época de construcción se han emitido tan encontrados pareceres, no se conoce, hasta el día, más documento que el publicado por el ilustre historiador y canónigo de la iglesia compostelana Sr. D. Antonio López Ferreiro, y consiste en el testamento otorgado en 26 de Junio de 1225, por el zapatero de Tuy, Fernán Suárez, dejando, entre otras mandas, una dedicada á *Sanctae Mariae de Tuda Solidos V Portali ejusdem ecclesiae.* Parece, pues, indudable que por entonces se trabajaba en dicha obra destinada á completar el templo primitivo.

Disposición.—Comprende el templo actual el primitivo cuerpo de iglesia y las construcciones á él adosadas en diversas épocas.

Las dimensiones totales del templo en luces son: 50,20 metros de longitud la nave mayor, 16,35 metros de latitud del cuerpo de iglesia, 31,75 metros de largo la nave del crucero y 48 metros de altura en las naves principales.

Primitivo cuerpo de iglesia.—La planta de esta edificación, marcada de tinta llena negra en el plano general (2), se halla orientada según la tradición

(1) Escritura del Tumbo de Tuy, folios 37 y 171.

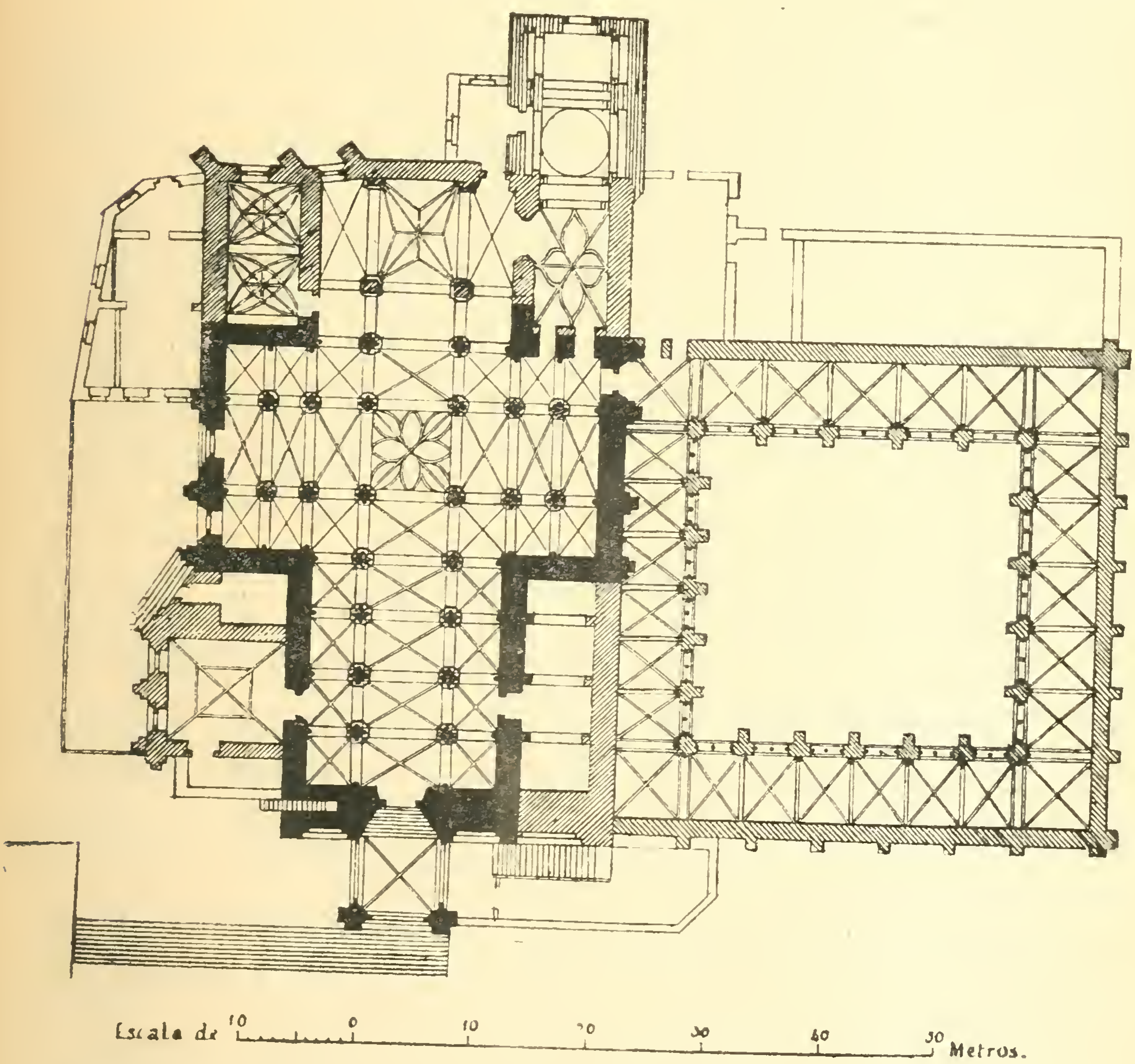
(2) He trazado esta planta con los datos que se ha dignado proporcionarme nuestro consocio y buen amigo Sr. D. José Villa-amil y Castro, y los que me ha suministrado mi también amigo querido Sr. D. Antonino Cerviño.

y consta de tres naves, tanto en el cuerpo de iglesia como en el crucero, que es de muy cortos brazos.

La fachada principal comprende la puerta abocinada de ingreso abrigada por un pórtico que corresponde al muro de cerramiento de la nave mayor y se halla protegida por dos torres de carácter defensivo que corresponden á los dos colaterales. Estas torres, de 6,40 metros de longitud por 3,80 de latitud, se coronan con pretiles corridos coronados por merlones con aspilleras.

En la fachada lateral N. se encuentra otra puerta de ingreso al edificio, y en el colateral S. del crucero la de salida al claustro, ambas de un solo claro, es decir, desprovistas de mainel central.

Planta general de la Catedral.



El muro de cabecera es recto y en él intestan directamente los colaterales. La subida á las torres y á toda la parte superior del edificio, se verifica por una escalera alojada en la torre N. O. de los pies de la iglesia, y cuya entrada se encuentra á 1,50 metros del piso del atrio, salvando esta altura con una pequeña escalinata exterior.

Construcción y organismo.—Las fábricas son de sillería granítica del país, variando las alturas de las hiladas entre 0,40 y 0,50 metros, correspondiendo por lo tanto al sistema de aparejo llamado medio.

Los diferentes elementos arquitectónicos comprenden siempre hiladas completas, y los arcos están formados por uno ó más anillos, según sus respectivos destinos, hallándose siempre trasdosados de igual espesor.

Por cima de las naves colaterales corren las galerías, que no aparecen cubiertas de bóveda seguidas, sino de arcos aislados que trasmiten los empujes de los embovedamientos altos concentrados sobre los apoyos de división de tramos y reciben las cubiertas de los colaterales en prolongación de las de las naves mayores. Estos arbotantes han sido tapiados modernamente.

Los formeros bajos de la nave del crucero son de medio punto, peraltados, es decir, que el arranque se halla por bajo de la línea de los centros.

Los formeros y transversales de la nave mayor son apuntados. En altas naves los formeros y transversales son también apuntados y los diagonales de medio punto.

Las bóvedas de colaterales de los brazos del crucero son de arista, muy tosca é irregularmente ejecutadas, y no parecen bombeadas, de modo que los arcos de arista deben tender á la forma elíptica; pero ofrecen grandes irregularidades á causa de los movimientos y dislocaciones que han experimentado las fábricas.

Las bóvedas de colaterales de la nave mayor son ya articuladas, así como los embovedamientos altos, cuyas plementerías están construídas de losas.

Los pilares son, ya de base, ya circular, ya octogonal. El neto es de sección cuadrada con columnas empotradas en los frentes y costados.

Las naves mayores tuvieron luces directas á través de estrechas ventanas abiertas en los muros de costado, pero que hoy están inutilizadas y es de presumir que las colaterales también las posean y que han sido cegadas.

Los hastiales é imafronte se hallan perforados por amplios rosetones, que son los que iluminan actualmente el sagrado recinto.

Enriquece las naves principales un elegante trifório compuesto en cada tramo de cuatro arcos apuntados iguales y de arranques á nivel, que cargan sobre columnillas. En el día todos estos huecos se hallan tapiados, pero han debido ser practicables los dos extremos de cada tramo.

Corresponden estas diversas obras á dos períodos distintos: al primero, inspirado en el arte románico, se refieren los apoyos, los muros de recinto y parte de los embovedamientos bajos, y al segundo, que se realizó bajo la influencia del ojival primario, pertenecen el cuerpo del triforio y las restantes bóvedas.

Decoración.—Las columnas empotradas en los pilares son de basas áticas con garras en los ángulos.

Los capiteles de formeros de colaterales, son románicos muy interesantes, y guardan grandes analogías con los de la Catedral lucense. En algunos de sus tambores campea la ornamentación vegetal y la geométrica, pero por lo general son historiados y fantásticos, representando animales enlazados ó afrontados.

Los del segundo cuerpo son de gran vuelo, y orlados de frondas, hallándose todos esculpidos por un mismo modelo.

Entre los accesorios del templo merece citarse especialmente el estimable púlpito ojival de piedra calada.





Clichés de A. Alvarez

Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

CASTILLO DE OLITE (Navarra)





Clichés de A. Alvarez

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

TARAZONA

Interior y Portada de la Catedral

B.—Ampliaciones posteriores.

Numerosas han sido las obras adosadas al primitivo cuerpo de iglesia, y si bien algunas, como el pórtico y el claustro, ofrecen gran interés artístico, otras, en cambio, han sido tan poco acertadas que, como sucede en la generalidad de los monumentos, sólo han servido para hacer desmerecer al templo en sus naturales luces, grandiosidad y armónica sencillez primitiva.

Sólo me ocuparé en la reseña cronológica de las más importantes, ya resulten beneficiosas ó ya perjudiciales en el concepto artístico.

Adolfo FERNÁNDEZ CASANOVA.

(Continuará.)

La Sociedad de Excursiones en acción.

El Miércoles Santo, 27 de Marzo, salimos de Madrid para llevar á cabo la anunciada excursión á Zaragoza y Navarra los Sres. Aníbal Alvarez, Arenas y el que suscribe.

El exprés de Barcelona nos dejó en Zaragoza á la una y cuarenta, y el hotel Europa nos dió, como otras veces, cómodo alojamiento.

La mañana del Jueves Santo la empleamos en el Pilar, Aseo, Matadero y San Pablo, y el Sr. Arenas, único que no conocía la heroica ciudad, pudo admirar las bellezas de que está llena.

En el mixto de las dos de la tarde salimos para Tudela, donde nos cruzamos con un tren de Pamplona, en el que venía á unirse á nosotros desde San Sebastián nuestro distinguido consocio D. Pablo Bosch.

Sin más tiempo que cambiar de andén, nos trasladamos al tren de Tarazona, y hora y media después llegamos á la pintoresca ciudad de origen celtíbero, que en el itinerario romano figuró con el nombre de Turiaso.

Tarazona estaba situada en el camino militar romano de Astorga á Zaragoza. En el cronicón de Idacio se le llama Turiasson, y en el anónimo de Rávena, Tyriassone.

Desde los tiempos más remotos tuvo Tarazona verdadera importancia, y en la dominación árabe conservó sus leyes y su religión.

La impresión que experimenta el viajero al llegar al primer puente que se encuentra desde la estación y contemplar la parte antigua de la ciudad, que está en escarpada colina, le produce una sensación grandísima.

Como población antigua se buscó la altura para la defensa, y con esos arranques que tenían las generaciones que nos precedieron, nada les arredró, y allí, en aquella empinada cuesta, asentaron la ciudad.

Al llegar á lo más alto, los diferentes puntos de vistas que se presentan no pueden ser más hermosos. Las estrechas y tortuosas calles, las rápidas pendientes, lo raro de los aleros, algunos sumamente curiosos, son arsenal grandísimo donde los pintores podrían encontrar miles de asuntos que trasladar al lienzo.

El palacio obispal, fundado sobre un acantilado casi vertical que sirve de asiento á los arcos sobre los cuales se erige la aérea fábrica, no puede ser más imponente.

La Catedral antigua, convertida hoy en parroquia, y la iglesia de la Magdalena, son notables.

A la otra parte del río Queiles, en la plaza de su nombre, se alza esbelta, en una pequeña altura, la Catedral nueva del siglo XIII. Esta obra fué muy reformada, siendo muy interesante las bóvedas del crucero, que si bien recuerdan, por su disposición, la de Burgos, presenta caracteres muy distintos de aquélla, y que la hacen digna de estudio por su aspecto hermoso. El exterior del crucero aparece adornado con labores de ladrillos y barros cocidos esmaltados.

Siendo tan conocida esta Catedral por las muchas descripciones que de ella se han hecho, sobre todo por Madoz, Madrazo y Quadrado, omitimos decir nada más.

En la contemplación de tan variado panorama invertimos la mañana, y eran ya las nueve y media cuando en un cómodo familiar salimos para Veruela. El camino, siempre subiendo, es sumamente curioso, pues el paisaje cambia con frecuencia por las continuas revueltas, no decayendo su belleza un solo instante.

Desde mucho antes de llegar, ya se descubre el célebre monasterio de Veruela, tan espléndido como severo, asentado á los pies del Moncayo, que parece lo está vigilando.

Una calle poblada de corpulentos árboles nos conduce á la portada que da paso á la hospedería, donde nos bajamos del coche, encargando que nos hiciesen de almozar mientras admirábamos las bellezas de aquella mole, que en levantarla airosa sólo se emplearon seis años.

Admiramos las condiciones del estilo del Císter, que tiene caracteres propios; aplaudimos su esbeltez, la pureza de su construcción y la sobriedad del adorno.

En la deliciosa contemplación del claustro pasamos gran rato. La variedad de sus ventanales no pueden ser más interesantes, y es verdaderamente notable su buen estado de conservación á pesar de los miles de vicisitudes porque ha pasado.

Un hermano lego, cuyo nombre sentimos no recordar, tuvo la bondad de acompañarnos, y gracias á él pudimos, á pesar de ser Viernes Santo, admirar mucho de lo bueno que allí hay.

Lo espacioso de la nave central y la sobriedad de los adornos le dan un carácter tan sencillo y grandioso á este templo, que lo hace verdaderamente imponente. Por ser Viernes Santo (como hemos dicho) y estar cubiertos los altares, nos causó gratísima impresión el sombrío, el imponente aspecto de los pilares y bóvedas de las cinco capillas absidales, que con sus antiguas mesas de altar le dan un carácter especial, y por lo mismo que había escasa luz y nada turbaba el profundo silencio que por la santidad del día reinaba en el severo templo, fué nuestra impresión tan grandiosa, que difícilmente se borrará de nuestra memoria.

En la hospedería del monasterio (donde hay habitaciones bastante buenas) nos dieron un suculento almuerzo, nada caro.

Con pena abandonamos aquel monasterio de tantos recuerdos históricos y la vista de tan grandioso espectáculo, en cuyo fondo se destacaba el Moncayo nevado, y volvimos á Tarazona á tiempo de tomar el tren, que á las cinco de de la tarde nos dejó en Tudela.

Nuestra llegada coincidió con la salida de la procesión, que presenciamos, y que estaba muy bien organizada, sin que ninguno de sus pasos merezca citarse.

Tudela está en un llano y ofrece muy buena impresión. Fuimos á la Catedral y contemplamos su interior gótico del XIII en muy buen estado de conservación. El pórtico, donde están los premios y castigos de la otra vida, le dan un carácter especial á aquellas piedras. Aunque con muy malas condiciones de luz, nuestro consocio D. Manuel Aníbal Alvarez obtuvo algunas fotografías.

Tiene Tudela casas señoriales y calles antiquísimas. Los palacios de los marqueses de Ugarte y de Iturbieta, del renacimiento, con salientes aleros de exquisita labor, son notabilísimos, y en cuyo gusto podría inspirarse la moderna arquitectura.

A la mañana siguiente salimos para Tafalla, y de esta población sólo mencionaremos una capilla románica de propiedad particular, en la que hay algunos cuadros y un tríptico de mérito. En una de las calles vimos una verja idéntica á la del monasterio de Tordesillas, que tiene la particularidad de estar cambiados y confundidos los machos con las hembras en sus enlaces. Después de almorzar, y por una hermosísima carretera que más bien parecía un paseo, salimos para Olite. Entramos en esta población pasando por un arco llamado del Reloj, penetrando en una gran plaza, en uno de cuyos extremos está el castillo, ya desgraciadamente en ruinas.

En la plaza y á la izquierda mirando al castillo hay una lápida perpetuando el nombre de heróicos hijos de la población fusilados por los franceses el año 1808.

Antes de entrar en el castillo contemplamos su exterior y vinieron á nuestra mente los grandes y transcendentales problemas tratados en ese montón de piedras que en época pasada con orgullo ocuparon Reyes. Esas piedras que los siglos han maltratado y que pronto desaparecerán del todo ¡cuántos recuerdos nos trajeron á la imaginación! En el Castillo de Olite se reunieron Cortes, en él vivió y murió Carlos III el Noble, y desde su construcción ocupó en la historia de Navarra lugar preferente.

En compañía de la que tiene las llaves, penetramos por entre aquellas ruinas y quedamos verdaderamente extasiados en la contemplación de la esbeltísima galería gótica, que es una obra de lo más acabado que se conoce y que en este número se publica debido á una fotografía de nuestro distinguido consocio D. Manuel Aníbal Álvarez.

Recorrimos aquellas ruinas en todas direcciones, subimos á las más altas torres por escaleras que se conservan muy bien y bajamos á los subterráneos donde se encerraban las fieras, y por último, contemplamos la Capilla Real, que es una joyita del arte arquitectónico construída evidentemente por artistas franceses, como lo acredita su estilo interior y la preciosa portada, en la cual se empleó la flora de un modo admirable, y que recuerdan las iglesias de la Isla de Francia.

En Olite como en Tudela, existen antiguos palacios señoriales de salientes y adornados aleros, con casetones colgantes, que le dan carácter especial á aquellas estrechas callejas.

Al salir del Castillo y reunidos en la plaza, no pudimos menos de comentar el estado de un edificio que se va desmoronando y se vende á duro la ca-

rretada de piedra, siendo así que, según tenemos entendido, su legítimo propietario es la Diputación de Navarra. Nos permitimos llamar la atención de esa celosísima Corporación que tan repetidas pruebas dió de su cultura y amor al arte, y que con tanto desvelo acude presurosa á ayudar á la Comisión de Monumentos, para que á ser posible recabe sus indiscutibles derechos con el fin de que declarado momumento nacional pudiera volver á su esplendor la antigua residencia de los Monarcas navarros.

A las ocho de la noche salimos para Pamplona, y á las diez nos recibió en la estación, en nombre de la Comisión de Monumentos, nuestro consocio don Julio Altadill, que tan entusiasta es de nuestra Sociedad.

El Domingo de Resurrección, á las ocho de la mañana ya estaban en el hotel *La Perla* el Sr. Altadill, el arquitecto Sr. Ausoleaga y el comandante de Ingenieros Sr. Morera de la Vall. Fuimos con ellos á la Catedral, donde admiramos las riquezas de las alhajas, los cuadros y las ropas, y después de examinar los sepulcros de la antigua cocina fuimos al claustro, y en la contemplación de sus afiligranadas labores empleamos gran rato.

Visitamos la Diputación y su notable archivo, y después de ver algunas iglesias fuimos al Museo Provincial, que es una verdadera tacita de plata; todo en él está dispuesto con gusto y se ve que reina un orden admirable en la colocación de los diferentes objetos de que se compone, haciendo honor á los encargados de tan valiosas joyas artísticas.

Con nuestros acompañantes vimos todo lo notable que Pamplona encierra, y que no detallamos por ser conocido, y debido á las amistades y relaciones de los señores citados, en todas partes se nos miró con agrado, recibiendo de todos tantas y tan repetidas pruebas de atención, que cumpliendo el encargo del señor Presidente, en nombre de la Sociedad rogué al decano de la prensa hiciese público (como así tuvo la bondad de hacerlo) nuestra más profunda gratitud por las distinciones de que habíamos sido objeto desde que pisamos la hermosa tierra navarra.

La tarde del domingo la empleamos en ir á Gazolaz, en cuya expedición nos acompañó el distinguido arquitecto Sr. Ausoleaga.

Es Gazolaz un pueblo pequeñísimo con una iglesita románica que acredita y retrata el carácter enérgico y sobrio de los navarros. Posee la iglesia un terno completo de extraordinario mérito, con exquisitos y primorosos bordados que nos recordaron los de Támara y Guadix. Unos y otros son del XVI.

A la mañana siguiente, á las seis, salimos para Huarte-Araquil, y debido á la bondad del Sr. Ausoleaga, que había escrito el día antes, ya encontramos preparados los caballos que nos debían llevar á San Miguel de Excelsis.

La subida por la agreste montaña, por aquellos mal llamados caminos, que distan mucho de serlo, no puede ser más curiosa. El panorama que se presenta á cada revuelta es diferente y siempre sumamente interesante, no pudiendo describirse; los infinitos pueblos que se van viendo en todas direcciones, la vega hermosísima de Huarte-Araquil, y como marco de ese espléndido cuadro, por un lado el Moncayo y por otro los Pirineos, le dan un aspecto de tanto interés, que en momentos determinados queda nuestro ánimo verdaderamente subyugado á la vista de ese grandioso espectáculo superior á toda ponderación.

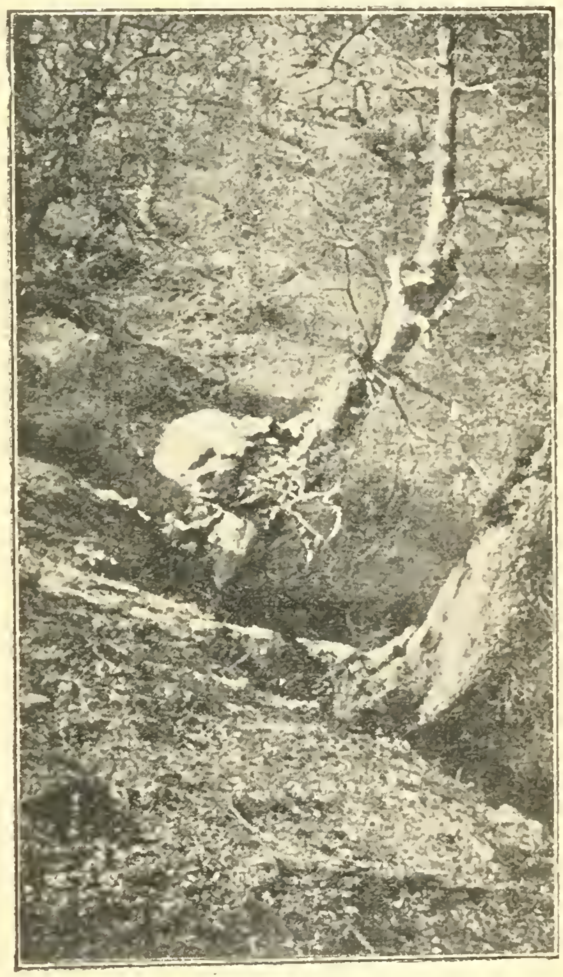
A nuestra llegada á San Miguel nos recibió con exquisita cortesía el rec-

tor D. Miguel Maquirriain, y cuando supo por la carta del Sr. Ausoleaga que trataba con una Comisión de la Sociedad de Excursiones, se puso por completo á nuestra disposición, y sin pérdida de tiempo nos llevó á admirar el magnífico esmalte de incomparable mérito, y que no describimos por ser conocido de la mayoría de nuestros consocios. Ni la época exacta, ni la procedencia de tan valiosa joya artística se conocen de un modo cierto.

La iglesia es románica y el altar (moderno), debido á dibujo del Sr. Ausoleaga, es de gusto y severo.

Los alrededores de San Miguel son preciosos, y el contraste que forman las encantadoras vistas y la naturaleza verdaderamente salvaje le da un carácter propio.

Después de una mañana de continuo movimiento, los estómagos necesitaban fortalecerse y de ello se había encargado el ama del señor Rector, presentándonos un opíparo almuerzo al que hicimos los honores.



Roble de la montaña á que alude el Sr. Cano.

Dimos por todo gracias al Sr. Maquirriain, y empezamos el descenso.

Cuando subimos, en el primer tercio de la montaña vimos uno de los robles que la pueblan con una piedra grandísima en el tronco, como inscrustada en él. Pedida la explicación á los guías, resulta un caso verdaderamente curioso. Una mole de piedra, por uno de esos fenómenos inexplicables, se desprendió de la montaña, y rodando, fué á dar al tronco de un árbol, que con aquel choque que dó medio destrozado, mas no muerto, y andando el tiempo, al revivir, levantó la enorme mole, y hoy se da el caso rarísimo de ver un árbol al que le sale del tronco, á más de un metro del suelo, una piedra de un metro cúbico.

Al llegar á esta corte, la casualidad nos reunió con el ilustre poeta General D. Leopoldo Cano, y como Aníbal Alvarez es un artista de corazón, le dió tan acabada, tan perfecta cuenta de aquel caso tan extraordinario y tan raro, y de tal modo se penetró de la descripción el aplaudido vate, que al rogarle nos hiciese unos versos, al día siguiente nos entregó la composición que publicamos, y que como suya no necesita ponderarse.

El Boletín de la Sociedad Española de Excursiones se engalana hoy con tan valiosa joya, é interpretando fielmente los sentimientos de mis consocios, al expresar á tan distinguido literato nuestra más profunda gratitud por su delicada atención, enviamos un caluroso aplauso á quien demostró, como el General Cano, que en él están hermanados el pundonor del militar, la ciencia del maestro, la inspiración del poeta y un grandísimo amor á la Patria.

SAVIA DE ROBLE

Con aire de majestad
y con dureza absoluta,
por ley de esa fuerza bruta
que se llama *gravedad*,
una mole de granito
rodando de la montaña,
como si hiciese una hazaña,
cayó sobre un arbolito,
que bajo la piedra inerte,
que sobre su tronco blando
quedó como proclamando
el derecho del más fuerte:
por vencido no se dió,
pues en la agresión salvaje
perdió el tronco y el ramaje...
¡pero las raíces no,
que eran de esa savia noble
con que el vigor se acrecienta...!
(porque hay que tener en cuenta
que el arbolito era un roble);
y retoñando enseguida,
de luchar con afán loco,
ejerciendo poco á poco
el derecho de la vida,
y esquivando el pétreo yugo
por no prestar vasallaje,
fué, con su nuevo ramaje,
envolviendo á su verdugo;
y, vigoroso, creció;
y hoy, más que sorprende, espanta
ver cómo el roble levanta
la roca que le aplastó.

* * *

Así de la fuerza impía
se vengó la libertad,
y quedó la crueldad
esclava de la energía.
Así es la victoria noble
del pueblo que fué vencido:
así ha de alzarse el caído
que tiene *sangre de roble.*

(Leopoldo Cano.)

A Huarte-Araquil llegamos después de una agradabilísima excursión, de la que todos guardamos tan buenos recuerdos. Allí tomamos el tren que nos llevó á Alsásua, y en esta estación el exprés para Madrid. En Burgos, donde saludamos á nuestro consocio el señor Lampérez, quedó el señor Boch, y á la mañana siguiente, una vez que el tren hizo alto, hubo (como siempre) la desbandada de los excursionistas, que en aquel momento dejaban de serlo, y corrían presurosos en busca de coches, ávidos de abrazar á sus familias.

JOAQUÍN DE CIRIA.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CATEDRAL DE OVIEDO

Sillería que estuvo colocada en el centro del Templo

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XV. — Núm. 172

Madrid. — Junio de 1907.

Director del Boletín: *D. Enrique Serrano Fatigati*, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet*, Ballesta, 30.

ADVERTENCIA

Con este número se reparte á nuestros consocios cuatro pliegos y una lámina portada, como terminación de la obra *La Pintura en Madrid*, de D. Narciso Sentenach.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

(Continuación.)

Catedral de Astorga.—Forma grupo su sillería con la de la Catedral de León, de aspecto y disposición general enteramente semejantes, sin más diferencias que la crestería ó terminación del dosel corrido, que en ésta es de arte plateresco (formado por una serie de tableros calados, correspondientes á cada una de las sillas altas, cuyas labores son de variados motivos tomados de la fauna y flora, sin carácter ojival), mientras que en la leonesa, los calados son de dibujo geométrico con pináculos y remates florenzados.

En los respaldares del orden superior, hay imágenes de santos, de cuerpo entero, talladas en medio relieve, muy parecidas á las de León, asi como en los del inferior hay medias figuras debajo de arcos canopiales. Misericordias, brazales, pilastras, todo es semejante en disposición, pero en factura es más fino aquí, indicando una época más adelantada, sobre todo algunas de las imágenes de santos, que son de marcado estilo Renacimiento, y quizá sean obra de los maestros Roberto y Nicolás, que trabajaron en ella por el año 1551.

Entre los curiosos asuntos representados en sus tallas, tenemos: *panadero con cesto y detrás otro hombre robándole los panes; jugadores de cartas; lucha de un ave de rapiña y un cocodrillo; combate entre hombre y monstruo; pelea de muchachos; mona peinando á otra*, etc., etc.

Las figurillas pareadas que hay en las pilastras que separan los tableros altos, son también muy lindas y no las tiene la de León, como tampoco tiene los tableros de debajo de los asientos decorados con tracería que vemos en ésta á semejanza de las de Plasencia y Sevilla.

Catedral de Oviedo.—Estuvo hasta hace poco tiempo esta sillería en el centro de la nave principal, pero sin que sepamos la causa, ha sido quitada de allí por orden del Cabildo y arrinconada en una capilla, colocando en su lugar

otra nueva, sin mérito alguno (pero sin duda más cómoda para los canónigos).

En el año 1905, en que está tomada la fotografía que reproducimos hoy, constaba de dos órdenes de asientos, 34 abajo y 45 altos, iguales unos á otros y muy semejantes sus tableros á los de las sillas bajas de la Catedral de León. Como en aquélla, tienen medias figuras en relieve, encerradas en recuadros separados por pilastras. En las enjutas de estos recuadros, sobre el arco que cubre cada una de las figuras, hay motivos ornamentales muy curiosos. Las figuras de las sillas bajas son personajes bíblicos, con símbolos y filácteras destinadas sin duda á contener leyendas alegóricas. En las altas se representan varios santos, cuyos nombres van escritos en los *nimbos*, que todos llevan.

Las *misericordias*, son también en el estilo de las de León, representando animales y asuntos de época.

De su autor nada sabemos, pero es muy probable que en ella trabajara el mismo maestro Theodorito que hizo la de León.

Catedral de Zamora.—Tiene el coro de esta Catedral dos órdenes de sitiales; en los altos hay figuras de santos, talladas en los respaldares, y en torno de cada una su correspondiente inscripción alegórica. Corre sobre ellas un dosel con finas labores y un friso decorado con follajes y caprichos.

En el testero, llenando el respaldo de la silla episcopal, que está en el centro, vemos las imágenes del Redentor y las de los Apóstoles, ejecutadas en bajo-relieve. Este sitial remata en un doselete de forma piramidal de elegante forma y finas labores.

En los extremos de la sillería hay otros dos sitiales, uno á cada lado, con doseletes semejantes al de la silla episcopal, con labores caladas de gran mérito, y en los respaldares las imágenes de San Roque, en el lado del Evangelio, y la de San Miguel en el de la Epístola.

En las sillas bajas se ven figuras de Patriarcas y Profetas; por todo lo que resulta bastante semejante á las de León y Astorga, al igual de las cuales, una de las cosas que más la caracterizan es la abundancia de tallas con asuntos extravagantes y curiosos, tales como: *una zorra vestida de fraile predicando ante un grupo de gallinas que la escuchan con atención, mientras ella se guarda los pollos; muchachos soplándose en el trasero con unos fuelles; hombre luchando; cerdos* y otros animales y motivos extravagantes, sumamente parecidos á los de aquéllas, por lo cual puede asignársele una fecha igual de antigüedad, sobre todo con la de Astorga, á la que es tan semejante que no cabe dudar que en una y otra se siguió el mismo trazado y tal vez sean obra de unos mismos maestros.

Está construída con madera de nogal obscuro (1).

Catedral de Sevilla. — El estudio de la sillería del coro de esta Catedral (obra en su mayor parte del siglo XV) es útil en extremo á todos los artistas por los muchos y curiosos detalles que se nos presentan en sus tallas, tanto artística como socialmente considerados, de los cuales no trataremos ahora con mucho detenimiento por haberlo hecho ya en un estudio monográfico publicado el año 1901 en este BOLETÍN.

El 1.º de Agosto de 1888, el derrumbamiento de un pilar con gran parte de la bóveda aplastó por completo la magnífica reja de cerramiento del coro, y redujo á menudos fragmentos los primeros asientos del lado de la Epístola.

(1) Para conocerla en detalle puede leerse el erudito estudio publicado por D. Francisco Antón. «Estudio sobre el coro de la Catedral de Zamora».

Con este triste motivo hubo de arrancarse de mala manera gran parte de la sillería y trasladarla, sin intención de armarla otra vez, á la capilla de San Francisco, donde permaneció en informe montón, hasta que en el mes de Agosto de 1897 se ordenaron un poco los restos y se presentaron en un salón del Alcázar para poder apreciar su estado y proceder á su restauración.

Con escasísimos recursos pecuniarios (debidos á suscripción nacional) y luchando con muchas dificultades, emprendióse la obra, dirigida por D. Joaquín Fernández, arquitecto (1), y por los señores D. Claudio Boutelou y don Virgilio Mattoni, de la Comisión de Monumentos; á cuyo celo é inteligencia, secundados por la pericia artística de los tallistas Eduardo Bellver, Adolfo López principalmente, y otros cuyos nombres siento no recordar, auxiliados hábilmente por el maestro carpintero Sr. Solís, se debe el haber llegado á dar cima de un modo tan perfecto como lo han hecho á obra tan llena de dificultades, pudiéndose ya, colocada y terminada por completo, tal cual estuvo en su lugar primitivo, admirarla y verla por inteligentes y profanos, como si el transcurso de los siglos no hubiera hecho mella en sus finas y elegantes labores.

Ocupa la sillería un espacio de planta rectangular entre los dos tramos de nave central contigua al crucero. Es de madera de roble y abeto. Apóyase por los costados en los pilares correspondientes á las altas naves y por el testero en un muro de cantería, orlado en la parte superior por una faja de tracería flamígera, terminada por una imposta coronada de crestería. Está formada por dos órdenes de sillas: el alto con 33 por cada lado, mas la arzobispal, colocada en el centro del testero, y el bajo con 25 al lado de la Epístola y 25 al lado del Evangelio, que forman un total de 117, separadas por cuatro entradas, dos laterales por debajo de los órganos y dos al fondo, que comunican con el trascoro. Las sillas altas están cobijadas por un guardapolvo corrido, formado por gran escocia, decorada con preciosas y variadas tallas ojivales, que apoyan en los contrafuertes de los respaldares, viniendo á terminar en un friso de tracería flamígera, dividido por pilastras con figuras de santos sobre repisas, cobijadas aquéllas por doseletes con pináculos. Este frente termina por la parte inferior con un cairelado de arcos ojivales lobulados, y por la superior con una crestería de arcos también lobulados, erizados de trepados. Los fondos ó respaldares de cada silla son de taracea ó lacería mudéjar (2), embutidos en distintas maderas de diferente dibujo cada uno, separados entre sí por pilastras con dos órdenes de pequeñas estatuas con doseletes y repisas, en cuyas pilastras apoyan arcos canopiales lobulados, gabletes y cardinas que cierran, haciendo como un marco á cada cuadro de tracería. El tablero correspondiente á la segunda silla de huéspedes, tiene incrustado el escudo de armas de Castilla y León y una inscripción con la fecha y nombre del artista que la hizo. Debajo de cada uno de estos tableros de tracería hay unos relieves en que se representan escenas reales ó fantásticas. Los brazales de las sillas están formados, así como los asientos de misericordia, por animales, figuras humanas, grupos caprichosos, etc.

Las sillas bajas, como antes dijimos, suman un total de 50, 23 á cada cos-

(1) Ultimamente reemplazó á este señor en la dirección de las obras el arquitecto D. Mariano Fernández Rojas.

(2) La taracea tuvo su origen en la imitación del mosáico, cuyo efecto hace con maderas de distintos colores. Se aplicó en Italia desde el siglo XIII.

tado y dos en cada uno de los ángulos del testero. Se componen de base, con arcada ojival de relieve, asiento móvil, espaldar de taracea, figurando el escudo del Cabildo, que es la antigua Giralda (dos cuerpos y remate con campanas); brazales con figuras talladas y á la altura de los hombros, segundos brazales lisos, de donde arranca otro respaldar con relieves que representan escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Encima un frisito con ángeles tallados y simétricos, llevando atributos de la Pasión, largas alas, pelo eychiano y larga túnica con cinto. Hay algunos buenos, en otros se ve cambio de actitud. En cinco sillas en vez de ángeles hay figuras humanas con diversos atributos, y en otras cuatro, figuras sentadas con símbolos. En las volutas, en forma de báculo que separan los brazales inferiores de los superiores, se ven figuras más ó menos convencionales y retorcidas para llenar el círculo.

En los tableros colocados en los pasillos laterales que dan entrada al coro por las capillas de los costados, tenemos relieves ojivales sobre motivos geométricos. Es obra moderna, inspirada en la antigua, por haberse perdido los primitivos.

Los tableros de los costados correspondientes á las entradas por el trascoro, contienen preciosas composiciones, ejecutadas en alto relieve, obra de fines del siglo XV, que á pesar del mal estado en que se encontraban, han sido muy acertadamente restauradas por el Sr. Bellver. Cada costado lo forman tres tableros de distinta altura, apareciendo representada en el del lado del Evangelio la Ascensión del Señor y un San Miguel en pie con armadura y manto talar. Es una figura muy curiosa por la indumentaria. En el costado correspondiente á la otra punta, represéntase la venida del Espíritu Santo y la Resurrección. Todos estos tableros están separados y como encuadrados por tallas ojivales de un trazado muy fino.

El espacio intermedio entre las dos puertas está destinado á la silla arzobispal, que con otras dos, colocadas á los lados se alzan sobre ancha escalinata de mármol rojo con balaustrada de bronce dorado, obra muy posterior al resto de la sillería.

La silla arzobispal es debida al maestro Dancart; pero ha sufrido mucho con reformas de mal gusto, siendo el espaldar y las cuatro columnas que sostienen el dosel de época posterior á lo demás. Cobíjala un doselete, en que aparecen mezclados adornos ojivales con otros del siglo XVIII. Las sillas laterales, destinadas á los asistentes, también han sido recompuestas y están igualmente cubiertas por doseletes exágonos de menor altura que el central.

Debajo de los tableros decorados con taracea mudéjar, hay otros más pequeños (semejantes á los que tiene la sillería de Plasencia), en los que se representan en relieve variados asuntos. Son todas estas tallas de estilo ojival, entre los siglos XV y XVI, viéndose en ellas, tanto por su factura como por los ropajes de sus figuras, perfectamente determinada la influencia del Norte.

Los asuntos principales son: *grupo que parece representar la avaricia*, formado por una mujer contando dinero, dos hombres, el diablo y otra figura de pequeño tamaño montada en un monstruo; *mujer con traje monjil cabalgando sobre un monstruo*; un *entierro* en el momento de colocar la caja en la sepultura; *hombre luchando con monstruo*; *pareja de caballero y dama hablando cogidos de la mano, detrás escudero y entre las almenas del castillo una cabeza de hombre que los observa; niño desnudo en un lecho cogido por dos monstruos* (refiriéndose quizá á la infancia de Hércules); *corrida de toros enmaromados*

(fiesta llamada *gallumbos* en Andalucía); *lucha entre dos caballeros* á pie, curioso *torneo entre caballero y dama*, ésta derriba á su contrario de un bote de lanza, es un relieve muy interesante y de pronunciada influencia eychiana, lo mismo que otro representando un *festín*, en el *que aparecen cabezas de hombre recién cortadas;* niños desnudos tocando y cantando; *aparición del ciervo con la cruz á San Eustaquio*; *Hércules niño estrangulando á dos monstruos* (en estos tres relieves se ve la influencia del Renacimiento): asuntos grotescos de carácter ojival; monstruos con capuchas de fraile; *David y Goliat*; *danza al son del tamboril*; *dragón persiguiendo á pastor y ovejas, y caballero que se dispone á darle muerte con su espada* (asunto muy corriente en los romances de la Edad Media); otro torneo muy curioso por los trajes, etc., etc.

En las sillas bajas hay también pequeños tableros semejantes á los anteriores; pero los asuntos son ya escenas de la Vida y Pasión de Jesús y del Antiguo Testamento, ejecutadas en época muy posterior. Están colocados en el orden siguiente: Lado Evangelio.—*1.° Resurrección.—2.° Jesús en los infiernos.—3.° Piedad.—4.° Calvario.—5.° Jesús con la cruz.—6.° Ecce Homo.—7.° Jesús ante Pilatos.—8.° Jesús atado á la columna.—9.° Jesús coronado de espinas.—10. Lavatorio.—11. Oración del Huerto.—12. Prisión de Jesús.—13. Cena.—14. Entrada en Jerusalén.—15. Mesa larga y debajo una mujer que agarra á otra por los pies (es malo y le faltan figuras).—16. Tentación de Jesús.—17. San Juan bautizando á Jesús.—18. Jesús ante los doctores.—19. Degollación de los inocentes.—20. Herodes.—21. Huida á Egipto.—22. Presentación de Jesús en el templo.—23. Circuncisión.—24. Nacimiento del niño Dios.* Y en la ochava, *la Adoración de los Reyes Magos.*

En general, todas estas tallas tienen el defecto de la exagerada desproporción de las figuras, apreciándose en ellas la influencia que sobre las artes trajo el imperio de Carlos I, viéndose en los ropajes elementos amalgamados de las civilizaciones árabe y romana con otros del siglo XVI. Las actitudes tienden á la exageración, siendo lo mejor el modo de tratar los paños, apreciándose muy bien la mano de varios entalladores.

En el lado de la Epístola los asuntos son del Antiguo Testamento; los cuatro primeros, tallados nuevamente al hacerse la restauración, reproduciéndose los antiguos que estaban destruídos. Empiezan por la *Creación del mundo, Caida de Luzbel, Creación de Adán y Eva*, etc., etc., *para concluir con la historia de los israelitas y Profecías de Isaías.* Estos relieves son mejores que los del lado opuesto y más antiguos.

Las estatuitas sueltas, repartidas por toda la sillería, forman un total de 216, correspondiendo 72 al dosel corrido y 144 á las pilastras. Las hay de distintos artistas y épocas, algunas bastante buenas y muy interesantes casi todas por la indumentaria. Son nuevas las ocho que están sobre las cuatro primeras sillas del lado de la Epístola y las correspondientes á la cuarta y quinta del opuesto (reproducción de las antiguas). En las *misericordias* y brazales están talladas escenas grotescas y animales reales ó fantásticos.

Del estudio en conjunto y datos que existen sobre esta sillería, puede deducirse que la parte ojival y mudéjar son resultado del primer plan, y que en sus relieves trabajaron diferentes entalladores influídos por distintas tendencias, así artísticas como sociales, viéndose clara la del Norte en algunos relieves, la del Renacimiento en otros y la mudéjar en la tracería y en alguna composición, tanto humorística como religiosa.

En una inscripción que en caracteres góticos hay en la segunda silla del lado del Evangelio, se lee: ESTE CORO FIZO NUFIO SANCHEZ, ENTALLADOR, QUE DIOS AYA, ACABOSE ANO DE MCCCC LXX VIII ANOS. Examinados los documentos existentes en el archivo de la Catedral, aparece este Nufio ó Nufro Sánchez viviendo en 1461 en la Plaza de Torneros, siendo su padre maestro mayor de carpintería de la Catedral, sucediéndole en 1464 y continuando en su posesión hasta 1478 en que falleció, y figura ya maestro Dancart en las cuentas de la sillería. En un libro de actas capitulares del 1478 se manda pagar á Dancart varias cantidades por la obra de las sillas y se ordena también se dé al dicho maestro 16.000 maravedís *por cada silla de obra como las ya hechas, y por la grande otro tanto de lo que se dé por dos sillas de las otras, tasadas en 18.000 maravedís.*

En los libros de fábrica consta que en el año 1464 maestro Duardo era carpintero de la Catedral y que los entalladores Marco Manto en 1496, maestro Marco en 1497 y Juan de Ecija en 1496 cobraron algunas cuentas por obras en la Catedral, y muy bien pudieron ayudar en la obra de la sillería, como lo hizo Gonzalo Gómez en 1497, Gómez Horozco en 1511 y Juan Alemán (discípulo de Jorge Fernández Alemán) que en 1512 terminó algunas sillas que estaban sin concluir.

De todos estos acuerdos y cuentas, se deduce que á Nufro Sánchez le sucedió el maestro Dancart en la dirección de las obras, que también dejó sin terminar, continuándolas otros en los años siguientes hasta llegar así al siglo XVI, pudiendo decirse que toda la parte ojival se hizo en tiempo del maestro Nufro Sánchez, debiéndose á Dancart la silla del Prelado, las tallas de los costados y algunos relieves de marcado carácter extranjero, así como á Gonzalo Gómez, á Horozco y á otros desconocidos todos los demás tableros, asientos y figuras en que se manifiesta bien claramente el siglo del Emperador Carlos I.

Catedral de Granada.—Ocupa el coro el espacio comprendido entre seis pilares de la nave central; su sillería es de escaso valor artístico, construída en el siglo XVI en estilo ojival de la última época, con bastantes elementos platerescos.

La silla episcopal es muy pobre, lo mismo que el resto de la sillería, y, como toda ella, tiene también relieves y adornos platerescos, mezclados con los ojivales y con otros de tiempos más recientes.

Colegial de Belmonte (Cuenca).—En la iglesia de San Bartolomé hay una sillería perteneciente á este período, compuesta de 29 sillas de nogal. De ellas, seis (tres á cada lado) sólo tienen ligeros adornos ojivales; en las demás existen, en los respaldares, tableros con asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento bastante bien ejecutados. Entre ellos recordamos los siguientes: *La Creación, la Caída del Demonio, Expulsión de Adán y Eva del Paraíso, Reparto de tierras entre Abraham y Lot, la Crucifixión y Santa Ana y la Virgen.*

Los respaldares de los sitiales altos tienen sobre ellos arcos canopiales; pero las sillas bajas, los brazales y las *misericordias* son lisos completamente.

Está el coro en planta baja y se trajo á él la sillería del vecino pueblo de Villaescusa de Haro, y sin duda sería costeado por D. Diego Ramírez, Prelado que fué de las diócesis de Astorga, Málaga y Cuenca en tiempo de los

Reyes Católicos, natural del mencionado pueblo, al que hizo muchas donaciones.

Damos con esto por terminada la descripción de las sillerías pertenecientes al primer grupo de los tres en que las hemos dividido para su estudio, pues si bien es verdad que existe alguna más que las ya apuntadas, son de escaso mérito artístico, como la de la Colegial de Torrijos, compuesta de dos órdenes de asientos sin nada notable, por lo cual pasamos á ocuparnos de las del segundo, ó sean de arte plateresco.

PELAYO QUINTERO.

(Continuará.)

Iglesias medioevales de Tuy.

(Continuación.)

Torre fortificada adosada al costado N. de los pies de la iglesia.—Se mandó labrar por el Obispo D. Juan Fernández de Sotomayor, segundo de este nombre, según aparece en escritura de 22 de Noviembre de 1419 (1).

Consta esta torre de tres pisos: el primero consagrado al Santísimo, y el segundo á San Andrés; se hallan cubiertos con bóvedas de crucería francesa, y el tercero y último está cerrado á teja vana. Se halla robustecida esta torre por contrafuertes, y defendida por potente matacán corrido, sobre el que se eleva un pretil perforado por aspilleras y coronado de merlones.

Campanario.—Descansa esta torre sobre el tramo colateral N. O. del brazo del Evangelio lindante con el hastial correspondiente. Esta obra es románica en su cuerpo inferior, y del renacimiento en el superior, que fué ejecutada á expensas del Obispo D. Beltrán, y terminado en 18 de Octubre de 1499.

Torre del reloj.—Se halla situada entre las dos que acabo de citar, y es la donada por el Emperador Alfonso VII al obispo D. Pelayo. Esta histórica torre, que sólo sirve hoy para el paso de las pesas del reloj, formaba haces con el hastial N. del templo. Mas al edificar la torre contigua del Sacramento, se tomó parte de la de Alfonso VII, según lo demuestra el hueco cortado de esta última que aparece bajo el reloj, y se colocó delante de la parte que se ha dejado subsistir un retallado y robusto contrafuerte, para reforzar, por el costado, el ángulo saliente de la repetida torre del Sacramento.

Claustro.—No se tienen datos ciertos respecto á la primitiva construcción de esta interesante obra, y sólo se sabe que ha sido completamente reedificada hacia los años 1408 por el Obispo D. Juan Fernández de Sotomayor, según dos inscripciones colocadas en la galería del S., una de las cuales resulta muy poco legible.

En Agosto de 1415 parece estaba ya concluída esta obra, puesto que en

(1) Protocolo Paranim, folio 22.

una escritura de cambio hecha entre los Padres dominicos de Tuy y el Rector de San Juan de Porto, figura como uno de los testigos *Estevo Damorin, carpinteiro maestro da obra da claustra da Iglesia de Tuy* (1).

Estas obras de carpintería deben referirse á las que dicho prelado mandó construir sobre las galerías del claustro para trasladar á este sitio su palacio, que antes se encontraba en la Oliveira.

La primitiva entrada al nuevo palacio se efectuaba por un costado del muro de la galería oriental del claustro, y D. Diego de Torquemada la mandó trasladar en 1569 al centro del mismo y construir una nueva escalera de subida que aún subsiste.

Capilla de Santa Catalina.—A la época de erección del claustro tiene que corresponder la construcción del muro que separa su galería del costado N. de la capilla de Santa Catalina, adosada al costado derecho, según se entra, de los pies del templo, y que hoy se halla dedicada á iglesia parroquial. Esta capilla fué restaurada en 1700 por el Obispo Fray Anselmo de la Torre.

Cimborio.—Los datos cronológicos que existen de la erección de esta obra son los dos escudos que se ven incrustados en la bóveda, pertenecientes al Obispo D. Diego de Avellaneda (1526-1537) como lo comprueban los sellos de varios títulos expedidos por este prelado y el grabado de un Sinodal publicado por el mismo.

Capillas de la cabecera.—Se han alargado hacia Oriente en tiempos del Obispo D. Pedro Beltrán (1495-1499), según consta en actas capitulares (2) y se consigna además en una inscripción existente en la capilla de Santiago. Resulta, por lo tanto, que la parte de la capilla mayor situada delante de la escalinata pertenece á la primitiva planta románica, y el resto de la misma á las postrimerías de la décimoquinta centuria, cuya bóveda ha sido después restaurada por el maestro Novas en 1794-95.

El alargamiento del templo hacia Oriente parece ser de 8,50 metros, según las señales que restan de la parte antigua.

Capilla de San Telmo.—La primitiva, situada en la cabecera de la nave lateral derecha, pertenece al Obispo Fr. Diego de Torquemada, que la hizo labrar por los años 1577-78, y se halla cubierta de bóveda de crucería.

Posteriormente resultaba ya reducida esta obra á causa de la gran concurrencia de fieles, y en su consecuencia se demolió el muro de fondo y se prolongó la capilla hacia el E. por los años de 1770-85, coronando el tramo de ampliación con una cúpula greco-romana de escaso valor artístico.

C.—Desperfectos y obras perniciosas.

Los siglos XVII y XVIII han sido funestos para el monumento, no sólo por los desperfectos que los agentes naturales han producido en sus fábricas, sino también por las obras realizadas durante este período, perniciosas todas ellas para el efecto estético, y algunas hasta para la estabilidad de las fábricas.

Comienza tan desdichada serie de reformas el prelado Fr. Prudencio de Sandoval en 1608 (3), situando la entrada del palacio episcopal al costado

(1) La Cueva: Obra citada, t. IV, pág. 26.

(2) Libro 2.° del secretario particular Fernan Pérez, folio 215.

(3) Notas de un anónimo que consultó el historiador La Cueva.

derecho del grandioso pórtico del imafronte, para lo cual tuvo que cerrar el arco lateral correspondiente, y erigió sobre los claustros unas galerías altas sostenidas por deformes pilares colocados en el patio ante las bellas arcadas de los claustros, con lo cual mató el efecto estético de estas dos muy preciadas joyas del arte cristiano.

En el obispado de D. Diego de Torquemada (1564-1582), hubo ya precisión de acodalar parte de los pilares correspondientes al crucero, según indica el escudo de este prelado colocado en uno de ellos.

A este triste acontecimiento sigue, en 1627, la ruina del muro lindante con el Palacio episcopal (1), y una de las bóvedas del claustro (2).

En 1715 hubo necesidad de acodalar por sus centros, con arcos de sillería, los pilares de alta nave correspondientes al coro, por haberse cerchado, á consecuencia tal vez de movimientos sísmicos, de que no se tiene noticia, pero sí consta que el terremoto llamado de Lisboa, de 1.º de Noviembre de 1755 (3), y el que se sintió en Tuy el 31 de Marzo de 1761 (4), ocasionaron en muros, pilares y bóvedas nuevos daños, aumentados más todavía con el rayo caído en 16 de Noviembre de 1791.

Las actas capitulares dicen que los destrozos alcanzaron á toda la iglesia, haciendo especial mención de los ocasionados en las torres, bóvedas, cepa toral del lado del Evangelio y capilla mayor.

En los años de 1792 á 93 se reconstruyeron los dos pilares que sustentan las bóvedas de esta capilla, bajo la dirección del lego Fr. Mateo. Estos apoyos desdicen grandemente de los restantes del templo por sus pésimas formas, y su autor fué expulsado de las obras, al parecer, por haber puesto dicha capilla en peligro de ruina (5).

En 19 de Abril de 1793 recurrió el Cabildo al Gobierno en demanda de 70.000 reales del fondo de Obras pías para *demoler* y *apear* las torres de San Andrés, del reloj y de las campanas, por haber quedado muy resentidas á consecuencia de la exhalación desprendida en la noche del 17 de Noviembre de 1791 (6).

En 1795 se efectuó la reparación de todos los desperfectos, bajo la dirección del maestro D. Domingo Novás, conservando las tres torres que se había proyectado derribar, y entonces es probable que se acodalasen los demás pilares.

D.—Decoración interior.

El templo es de airosas proporciones, y la multiplicidad de arcadas y embovedamientos que forman las intersecciones de las tres naves del crucero con las del cuerpo de iglesia, es de muy vistoso efecto.

Desgraciadamente interrumpen en alto grado la visualidad de tan bellas perspectivas, los arcos de cantería que, á manera de codales, se empezaron á colocar en la segunda mitad del siglo XVI para sujetar los pilares de la nave mayor y que son, por lo tanto, anteriores al terremoto de Lisboa ocurri-

(1) Actas capitulares, t. IX, fol. 399.
(2) Idem id., t. XIII, fol. 335 v.
(3) Idem íd., t. XVII, fol. 78 v. y 81 v.
(4) Idem id., t. XVIII, fol. 216 v.
(5) Actas capitulares del expresado año.
(6) Idem id., t. XXIV, expediente de obras.

do en 1755, que tantos daños ha causado en varios de nuestros más venerados templos, por lo cual es de presumir que otras conmociones anteriores, de que no se tiene noticia, pusieron en peligro la fábrica de la Catedral y obligaron á efectuar tales obras de conservación, de muy mal efecto estético.

También es de lamentar que se haya encalado interiormente el templo, cubriendo así las pinturas, que según el P. Flórez, exornaban en otros tiempos sus bóvedas.

De las obras complementarias, sólo merecen especial mención algunas de las verjas de estilo plateresco que cierran sus capillas, y varias preciadas obras de talla en madera.

De los datos conservados acerca de la sepultura del bienaventurado San Telmo y del levantamiento de sus reliquias, se deduce que el coro debió hallarse antiguamente en la tercera nave transversal del crucero.

El coro actual, que ocupa la posición peculiar á nuestros templos, fué construído en 1700 á expensas del Obispo D. Anselmo Gómez de la Torre, y no ofrece especial interés artístico. Bajo su pavimento se han encontrado interesantes tablas de fresno que debieron pertenecer al primitivo cerramiento sustituído por el actual de fábrica. La ornamentación es de estilo ojival y se compone de un fino vástago ondeante formando fajas, arcaturas y tracerías circulares cruzadas, en las que se hallan inscriptos lóbulos y flores variadas.

E.—Decoración exterior.

Efectos de conjunto.—Las obras agregadas al templo en diversas épocas, algunas de las cuales han sido tan poco acertadas, le privan en parte del agradable efecto que su racional y hermosa composición arquitectónica debiera producir vista exteriormente; mas por fortuna pueden aún admirarse, en detalle, las bellezas de sus más interesantes fábricas.

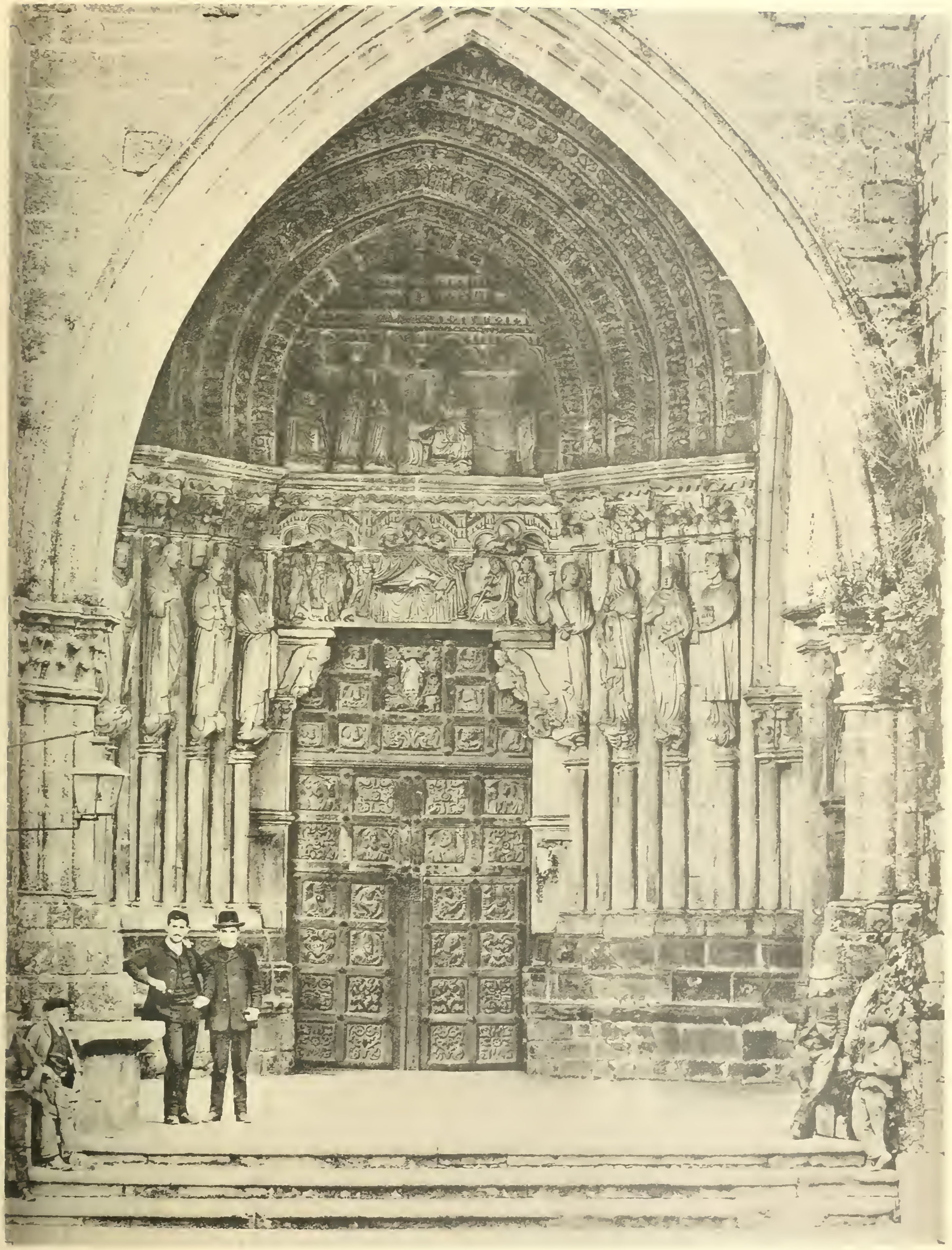
La fachada de los pies de la iglesia, cuya belleza puede apreciarse en la adjunta fototipia, ha perdido, en parte, sus grandiosos efectos perspectivos, con el total aditamento del vestíbulo de entrada al palacio episcopal, que se ha colocado á la derecha del pórtico y el pasadizo situado al pie de la escalinata, que sirve para dar acceso directo al claustro y á las caballerizas del palacio.

La fachada lateral N. tampoco puede verse en totalidad por efecto de la antiartística construcción agregada al costado N. de su cabecera, y que por fortuna sólo obstruye una pequeña parte de la imponente é interesante obra primitiva.

La cabecera del templo aparece ahogada por las construcciones inmediatas; pero como es precisamente de escasa valía artística, ofrece menores atractivos, y por lo tanto me circunscribiré al examen de las dos primeras fachadas.

Fachada principal.—Sobre alta escalinata, que da acceso á una extensa plataforma, se eleva el templo cuyo imafronte se divide en un cuerpo central terminado en piñón y dos torres laterales más elevadas y coronadas de almenas.

La región central ofrece, en su parte inferior, una rica portada consagrada á la Santísima Virgen, de profundo derramo, en cuyo fondo se abre la puerta de un solo claro, según la tradición clásica, cubierta por dintel alivia-

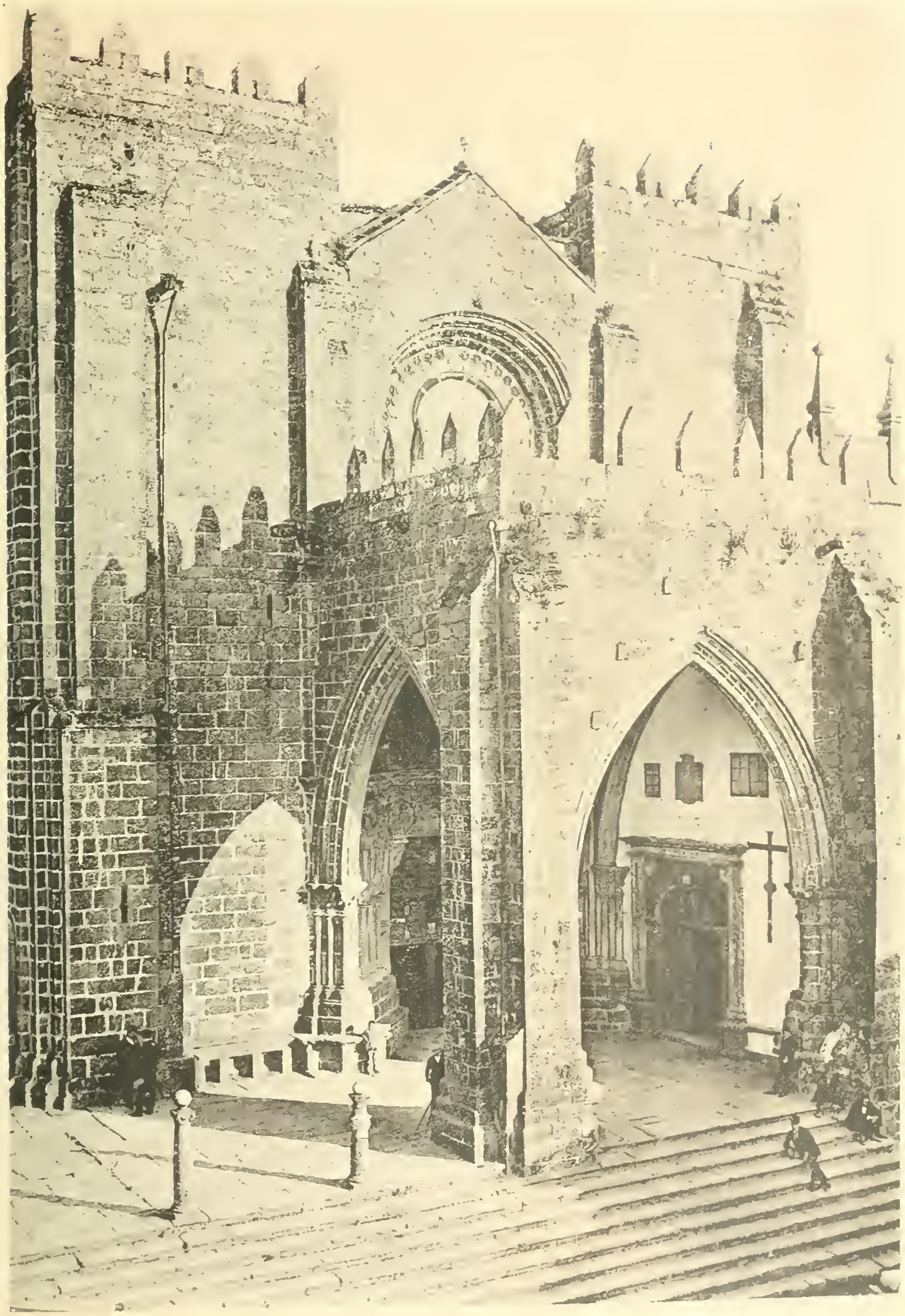


Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY

Interior del pórtico

LÁM. VI.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY

Fachada principal

LÁM. V.

do por ménsulas de costado orladas de ángeles y descargado por un potente arco abocinado compuesto de varios anillos apuntados y decrecentes, y en cuya parte superior aparece un rosetón destinado á iluminar el sagrado recinto. Ante la portada se destaca un pórtico exterior apoyado en dos pilares adosados á la fachada y otros dos exentos que reciben, por el frente y por los costados, abocinados arcos apuntados, cuyos empujes se hallan debidamente contrarrestados por contrafuertes y sobre los que se elevan los muros de recinto también almenados.

El vano interior de este avanzado pórtico es de planta cuadrada y se cubre con bóveda de crucería.

Los costados de la portada que resguarda este pórtico, se hallan formados por escalonados basamentos que reciben por cada costado ocho columnas de fustes monolíticos exentos, alojados en los rincones de los acodillados muros, enfilados en dirección de los derramos, y cuyas basas y cimacios, puestos de frente, completan la disposición esencialmente románica de estos apoyos.

Los capiteles, orlados de frondas, hojas de col y de helecho y palmetas, reciben una imposta general moldada con listeles y medias cañas y orlada de ondas. En esta imposta, que corre también sobre el dintel, descansan los moldados arcos de descarga que cubren el hueco en derramo. Estos arcos aparecen moldados, ya con hojas de col arrolladas, ya con flores y piñas.

Ante cuatro de las columnas de cada costado, se destacan otras tantas estatuas de pie sobre peanas adosadas á los fustes y separadas por las otras cuatro columnas, libres de todo aditamento.

Tales elementos arquitectónicos, anteriores á la creación de nichos, en combinación con la estatuaria, se ven también en la portada central del admirable pórtico septentrional de la Catedral de Chartres, consagrado á la glorificación de la Virgen María, con la diferencia de que los alternados fustes lisos de columnas son, en la portada de este último templo, de menor diámetro, y se hallan más remetidos que los que reciben estatuas, y que éstas se hallan, además, cubiertas con doseletes, lo que no se verifica en la de las márgenes miñonienses.

La decoración del dintel se divide en tres tableros por medio de columnillas, cuyos capiteles de gran vuelo reciben graciosos arcos trilobados bajo la imposta general.

El tímpano comprende una ancha faja inferior cuya imposta es recibida por arcos también trilobados y orlada de ondas, canaladuras y cruces. Sobre ella campea una fortaleza flanqueada por destacados torreones erizados de aspilleras, motivo que aparece en los doseletes de la referida portada de Chartres. Pudiera tal vez esta fortaleza ser símbolo de *Turris davidica ó Turris eburnea*, recordando la invocación de la letanía.

La estatuaria de la tudense se inspira ya en el estudio del natural y parece corresponder á las escuelas del Orleanés y de la Isla de Francia. Sus figuras, especialmente las de los costados, son de actitud digna y reposada, de largos y bien dispuestos ropajes y de sencillo y fino plegado.

Respecto á la representación iconográfica de estas imágenes, según la opinión del citado arqueólogo Sr. Villa-amil que ha hecho de ellas un detenido estudio, es la siguiente:

Las estatuas que exornan los dos costados de la puerta son de bulto redondo.

Las del lado izquierdo, vistas del exterior al interior, parecen representar:

Moisés, nimbado, con las tablas de la ley y las serpientes á sus pies.—¿Un profeta?, con filacterio.—San Pedro, con dos llaves alzadas y un libro. San Juan Bautista, barbudo, con el cordero en un disco.

Las del costado derecho, vistas de dentro á fuera, se presume que representan: San Juan Evangelista, imberbe, nimbado, con filacterio y sobre una serpiente, mirando como la famosa estatua del Pórtico de la Gloria de Santiago (1). ¿San Pablo?, barbudo, nimbado, con un Crucifijo y báculo con paño. ¿D.ª Berenguela?, coronada y nimbada, con ropa muy larga y cinturon (2). ¿San Fernando?, nimbado, con calzado puntiagudo, inscripción en la corona, túnica sin mangas á media rodilla sobre larga ropa, é iglesia en la mano (3).

En el grupo del centro, consagrado, según el Sr. Villa-amil, al Nacimiento de la Virgen, y según otros arqueólogos al del Divino Salvador, aparecen en altos relieves:

A la izquierda el anuncio de los ángeles á los pastores, que tienen cayados y ganado.

En el cuadro del centro se ve un lecho suntuoso colgado con Santa Ana y la recién nacida: detrás asno y animales (4).

A la derecha ¿San Joaquín?, sentado, con báculo; están detrás una mujer (5) y encima un ángel.

En el tímpano aparecen, á la izquierda, Herodes sentado, con una pierna sobre la otra; un rey de pie hablando con él; otro mirando á la Virgen; otro arrodillado ante ella. En el centro, la Virgen sentada y coronada, con el Niño Dios en los brazos, y sobre ella dos ángeles (6). A la derecha, San José de pie.

Considerada en conjunto esta fachada de aspecto sacro-militar, en que tan á maravilla se unen las formas constructivas y ornamentales peculiares al destino del edificio, con el carácter defensivo que le imprime el almenado de pórtico y torreones, y que corresponde á las exigencias de los tiempos en que se erigió la iglesia, imprimen al conjunto un carácter original muy expresivo y de verdadero interés artístico.

ADOLFO FERNANDEZ CASANOVA

(Concluirá.)

(1) Es de advertir que los dos Sanjuanes se hallan uno frente á otro.

(2) Opinan otros arqueólogos que esta estatua debe representar, bien á Doña Urraca, ó bien á Doña Teresa de Portugal, y por fin á Isabel la Católica.

(3) Sostienen otros eruditos que esta figura representa al rey David, y no falta tampoco quien juzga que es la figura de Fernando I de León, y asimismo quien supone que es la de Fernando de Aragón.

(4) O en su caso con la Virgen María y el Divino Jesús; encima tres ángeles que velan los lechos de la Virgen y el niño. Asoman, en último término, las cabezas de la mula y del buey.

(5) Los que consideran que el grupo del centro representa el nacimiento de Jesús, suponen como consecuencia que esta mujer figura Santa Ana.

(6) Este grupo representa, pues, la Adoración de los Reyes Magos.

Portadas artísticas de templos españoles.

Esculturas de las puertas del siglo XIII al XV en las diferentes comarcas españolas.

(Continuación).

Puertas castellanas.

En las estatuas de tamaño natural, natural grandioso y dimensiones reducidas del siglo XIII, se reproduce el mismo fenómeno que dejamos señalado para el período románico: el de la superposición de un arte de importación extranjera á un arte eminentemente nacional. No hay sucesión en el tiempo de las obras de los unos á las de los otros: hay sí coexistencia en muchos momentos y siempre paralelismo en el desarrollo de las diferentes fases.

Las efigies que se suponen de San Fernando y Beatriz de Suavia, en el claustro de Burgos, podrán representar á éstos ó á otros personajes, pero son, sí, desde el punto de vista de la factura y de la indumentaria, excelentes creaciones del arte *Alfonsi* con algunas más de análogo carácter que se conservan en aquellas galerías. En el mismo claustro hay, en cambio, otras, como la yacente de un Obispo tendido sobre una urna con cuadrifolios, que revelan la existencia de talleres de inspiración muy distinta y de origen muy diverso.

Las esculturas de *Aguilar de Campóo* y la del templario de *Villasirga*, labradas por Antonio de Carión, declaran de un modo fehaciente en sus líneas y género de labor la existencia de una escuela castellana, no tan formada como la francesa importada en la misma centuria, y sí muy castiza, dotada de esas condiciones de vigor en medio de la rudeza que compensaba en energías y rasgos salientes de bien marcada personalidad, lo que faltaba en las obras de primor y delicadeza.

Al llegar el siglo XIV el arte entra en un gran período de crisis, como lo estuvo la nacionalidad bajo las minorías de Fernando IV y de Alfonso XI, durante el reinado agitadísimo de D. Pedro el Cruel, bajo el gobierno vacilante de los dos primeros Trastamaras, y en la siguiente minoría de Enrique III. El país vivió en continuo estado de revuelta é inseguridad y en la escultura hubo de imperar una absoluta indisciplina que se extendió á la primera mitad del XV.

Los que quieran convencerse del deleznable fundamento sobre el que se han establecido las leyes generales para la imaginería del susodicho siglo, deben sólo pasar revista á sepulcros como el de *Fontecha*, de una de las capillas de la girola de la Catedral de Burgos, las efigies de la *Malograda* en Toledo y de D.ª María de Molina en las Huelgas de Valladolid, la del Prelado *Sancho Dávila?* en el crucero de la Catedral de Avila, la de D. Enrique II y III y sus respectivas esposas en la capilla de Reyes Nuevos de Toledo, los de Alonso de Vivero y tres más en la Catedral Vieja de Salamanca, la del Obispo Lucero en una de las capillas de las galerías claustrales de la misma y otras cien, y verán que desde los comienzos del XIV hasta bien entrado el 1400 no tuvo la escultura carácter marcado ni orden de evolución definido en Castilla, confundiéndose primores con tosquedades, inspiraciones con amaneramien-

tos, maestría de concepciones con torpeza de dedos, como ocurre hoy y ha ocurrido siempre en la vida humana. Las cosas de género análogo parecen muy uniformes cuando se las conoce poco y es, por lo tanto, lo mismo que si se las mirase de lejos como las estrellas y las montañas. Esta doctrina tropieza con grandes dificultades para ser admitida y parecerá á muchos anticientífica, porque son muy cómodas para los entendimientos perezosos la adopción de las formulitas hechas que basta aprender de una vez para todas.

La indisciplina comprobada en los bultos sepulcrales de la decimocuarta centuria, se extiende naturalmente á las efigies del mismo período y de otro género. Del mismo período son las primorosas repisas de la capilla de Santa Catalina en el claustro de Burgos y en ellas se perpetúan los rasgos más característicos del arte de las miniaturas de las cantigas de Alfonso el Sabio, con las profundas diferencias en la indumentaria de los hombres de armas representados en aquéllas y éstas. La Virgen guardada en un convento de Illescas y la del claustro de Santo Domingo de Silos que debieron labrarse en fechas no muy distantes de los lindos grupos de Burgos, son, en cambio, sobrado rígidas y no tienen el movimiento de aquéllas.

Esto mismo se revela en las esculturas de algunas portadas que son ahora las que más directamente nos interesan. La puerta de ingreso al claustro de la Catedral de Burgos puede citarse como una de las más hermosas de su estilo y de su período que existen en Castilla, en contraste con otras contemporáneas de efigies amaneradas. Elegante en sus líneas generales y llena de bellas estatuas y relieves, produce gratísima impresión en los inteligentes y en los profanos por ser hermosa en sí misma y no con relación al momento en que la trazó el arquitecto y la labraron los escultores.

Ha corrido como tradición, muy poco fundada, que la cabeza de fraile que se ve á uno de sus lados es el retrato del propio San Francisco, que pasó por Burgos en el momento en que llegaban á aquella altura los trabajos; y en nuestros mismos días *Emile Bertaux* la ha puesto también en el siglo XIII, comparando sus efigies con las de célebres puertas francesas (1).

Estímase en cambio por varios arqueólogos españoles que el claustro de la Catedral de Burgos es un claustro del siglo XIV, y de esta doctrina se deduce naturalmente la afirmación de que la portada no puede ser anterior á dicha fecha, porque no había de hacerse el ingreso antes de construir el recinto adonde se pasara por él.

Street cita la hipótesis en que se consigna que dichas galerías se construyeron por los años de Don Enrique II de Trastamara (1379-90), añadiendo á continuación que sería más cuerdo datarlas desde el 1280 al 1350, y pone al pie del texto una nota en que se dice que en el año 1257 de Jesucristo el Rey dió al deán de Burgos una parcela de terreno en el lado opuesto al Palacio Real, que es ahora el palacio del Obispo, preguntando: ¿no sería para la construcción del claustro?

Hay otro dato, sacado de la misma historia de Burgos, que inclina el ánimo á admitir mejor el supuesto del arquitecto inglés que el común y corriente; la capilla de Santa Catalina ó antigua Sala capitular se construyó en la *claustra vieja*, desde 1316 á 1352, y parece deducirse de aquí que la estación correspondiente y, por lo tanto, las más en contacto con la iglesia estarían ya edificadas por los supracitados años.

(1) En la *Histoire de l'Art*, publicada bajo la dirección de André Michel, tomo II.

Asociando las noticias documentales á los detalles gráficos, puede decidirse de la fecha de la hermosa portada de un modo menos vago que se decide en las hipótesis anteriores. Los primeros límites puestos por aquéllas y por éstos quedan bastante separados entre los fines del siglo XIII y los comienzos del XV y nos cuentan poco para lo que deseamos averiguar; pero estableciendo otros paralelos podremos profundizar bastante más en el asunto.

La capilla de Santa Catalina tiene también otra puerta con relieves, cuya fecha es más conocida por deber encerrarse entre los límites antes citados para la construcción de la estancia á que se ingresa por ella. Además, uno de los personajes representados en su tímpano lleva armas ofensivas y defensivas análogas á las que usaran los combatientes en la batalla del Salado, y de aquí que pueda afirmarse su proximidad á los mediados del siglo XIV.

Los diferentes elementos de la puerta del claustro de la Catedral de Burgos obligan á colocarla en fecha posterior á la acabada de indicar. La existencia en sus doseletes del gablete y el modo de estar dibujados los castillos heráldicos, que tanto se repiten en ella, no permiten alejarla mucho de la decimocuarta centuria, y de todo ello se deduce que debió ser construída entre las postrimerías de ésta y los comienzos de la siguiente.

Vacilación hay también en el arte, como la hubo en la política en todo el largo reinado de Juan II y en el de Enrique IV, en la que la atmósfera de intriguillas, de luchas intestinas, de continuo atropello de personas y de haciendas, de inseguridad permanente, de falta de ideales y de pasiones mezquinas que han quedado reflejadas en las narraciones de época y en los hechos se prestaban sólo al desarrollo de las inspiraciones artísticas en recintos excepcionales y casos aislados. El advenimiento de Isabel I cambió la faz moral del país, cambió el pensamiento, dió unidad á las fuerzas nacionales, produjo una violenta sacudida en el género de vida y en los ideales, y con él se formó con marcado sello, lleno de fecundidad, de fuerza creadora y de poder de expansión un arte nuevo.

No por ello se fundieron las corrientes y las escuelas opuestas; pero sí imprimió el período á todas unos caracteres comunes en medio de la gran variedad de rasgos diferenciales. La severidad de Pablo Ortiz en los bultos yacentes del Condestable D. Alvaro de Luna y su mujer en la Catedral de Toledo, pudieron coexistir con la riqueza exuberante en filigranas de piedra de los enterramientos de D. Juan II y su mujer y del infante D. Alonso en la Cartuja de Miraflores de Burgos, y modelándose en general las estatuas de un modo muy semejante, pudieron, sin embargo, variar sus proporciones, desde las que presentan en la orante de D. Juan de Padilla de Fresdelval, hoy en el Museo burgalés, esbelta sin exageración, hasta la ya más prolongada de D. Juan de Luna, y las ya verdaderamente ahiladas del caballero Valderrábanos en la Catedral de Avila y la de D. Martín de Arce en la de Sigüenza.

En estos días de los Reyes Católicos se acentúa en Castilla el contraste entre el primor de los sepulcros y la inferioridad notoria de las labras de las portadas; los principales monumentos erigidos bajo su gobierno son otras tantas pruebas fehacientes de esta afirmación.

La Cartuja de Miraflores de Burgos contiene en su interior los ya citados y admirables enterramientos de Juan II con Isabel de Portugal y del Infante D. Alonso, y presenta en su portada unas cuantas efigies de santos de imperfectos dibujos y vulgares proyecciones.

Santo Tomás de Avila está enriquecido por la artística tumba del Príncipe D. Juan, el único hijo varón que tuvieron aquellos Soberanos, tumba que es un primor de factura, y en su ingreso es en cambio muy basta la labor de las estatuas de santos.

¿Dependían estas diferencias de los escultores encargados de las obras ó del material empleado? El granito que ha servido para bastantes ingresos se presta mucho menos á primores, es cierto, que las calizas de las urnas y bultos funerarios; pero fácil es ver también que no dibujaban lo mismo los que hacían las primeras que los autores de los segundos.

No han de citarse, por lo tanto, las portadas de las postrimerías del siglo XV como lugares donde puede formarse un juicio exacto de la belleza de la escultura en el período, ni como modelos de la esplendidez que había imperado en los ingresos en épocas anteriores.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

(Concluirá.)

SECCION OFICIAL

Excursión al antiguo Monasterio de Piedra.

Salida de Madrid (Estación del Mediodía), el viernes 28, á las 7 y 30 de la tarde.

Llegada á Piedra, el sábado 29, á las 6 de la mañana.

Salida de Piedra, el domingo 30, á las 10 de la noche.

Llegada á Madrid, el lunes 1.º de Julio, á las 7 y 55 de la mañana.

Cuota: **sesenta y ocho pesetas,** comprendidas en ellas billete de ida y vuelta en primera clase, comida de fiambres en el tren á la ida, desayuno en Guadalajara al regreso, cafés, propinas y gastos diversos.

Es absolutamente necesaria la previa adhesión hasta el jueves 27, á las cuatro de la tarde, á D. Joaquín de Ciria y Vinent, Plaza del Cordón, 2.



CORREA: El Abrazo de San Joaquín y Santa Ana



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ALEXO FERNANDEZ (?): La Sagrada Familia

DE LA COLECCIÓN DE SIR CH. ROBINSON, EN SWANAGE



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

ESCUELA DE FERNANDO GALLEGOS: Caída de Jesús camino del Calvario

DEL RETABLO QUE FUÉ DE LA CATEDRAL DE CIUDAD RODRIGO

COLECCIÓN DE SIR FR. COOK, EN RICHMOND



JUAN DE VALDÉS LEAL: San Buenaventura

DE LA COLECCIÓN DE SIR FR. COOK, EN RICHMOND



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

FRANCISCO RIBALTA (en 1612): La Cruz á Cuestas

DE LA COLECCIÓN DE MR. RICHARD FORD, EN LONDRES

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XV. — Núm. 173

Madrid. — Julio de 1907.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati*, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet*, Ballesta, 30.

Notas sobre pinturas españolas

en galerías particulares de Inglaterra. (1)

Es cosa sabida que Inglaterra posee inagotables tesoros de arte español en sus colecciones particulares. No es mi objeto explicar aquí su origen ni relatar la historia de ninguna de ellas; los siguientes apuntes son una mera indicación de lo que existe y de lo que podría todavía salir á luz si alguien se dedicase con afán á investigar el asunto.

Las principales colecciones de cuadros españoles pueden verse:

1.° En Kingston Lacy, Dorsetshire, propiedad de Mr. Bankes.
2.° En Richmond, cerca de Londres, perteneciente á Sir Frederick Cook.
3.° En casa de Mrs. Ford, en Londres.
4.° En casa de Sir John Sterling Maxwell, también en Londres.
5.° En Swanage, Dorsetshire, en casa de Sir Charles Robinson.
6.° En el Bowes Museum, Barnard Castle, Durham.
7.° En Keir, Escocia, en la propiedad de Mr. Archibald Stirling.

Además de éstos, nadie ignora que el Duque de Wellington, el Duque de Westminster, el Comandante Holford, el Conde de Radnor, Mr. Pierpont Morgan y otros, poseen obras auténticas de Velázquez, y cuadros sueltos de Murillo, Zurbarán, Ribera, Alonso Cano y Goya se encuentran en muchas casas particulares. Los Murillos más importantes pueden verse en casa del Duque de Sutherland, del Conde de Northbrook, del Marqués de Lansdown,

(1) Se honra hoy el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES con un trabajo abreviado, pero concienzudo, del insigne crítico inglés autor del famoso libro *Giorgione* (Londres, 1900) y de tantos notables estudios sobre pintores venecianos. Debemos al mismo señor las fotografías de las obras citadas, por las que se han trabajado las fototipias. Debiendo advertir que no se reproducen los cuadros citados al núm. V y VIII en atención— aparte la consideración de los compromisos editoriales de la Revista — á que el V se halla en la página 114 del popularizado *Velázquez*, de la Casa de Stuttgart — entre la obra espúrea del maestro —, y que el VIII es una repetición—si no es una copia—no de las mejores, del retrato que se conserva en el palacio de Liria, y que figuró en la Exposición Goya de 1900.

El BOLETÍN hace constar que la traducción la debe al Sr. Bosch (D. Pablo), que habiendo sido el intermediario con el Sr. Cook, quiso finamente entregarnos las cuartillas á punto de darlas á la imprenta.

La discreción del autor resplandece en las atribuciones y en los reparos que á ellos opone. Todavía nos va á permitir, al suplicarle otras muestras de colaboración, que manifestemos nuestro deseo de mayores esclarecimientos críticos, que sólo por excesiva modestia recata el Sr. Cook al tratar del Arte español.—E. T. M.

de Mr. Bankes, del Duque de Rutland y de Mr. Cartwright (Aynhs, Oxfordshire).—No hablo de la Dulwich Gallery ni de Hertford House, porque son colecciones públicas que constituyen una especie de apéndice de la Galería Nacional.

No es mi objeto ocuparme de las obras de Velázquez y de Murillo que ya nos son familiares, sino dar idea de cuadros menos conocidos de otros pintores españoles, tratando así de estimular el celo de las personas competentes en España para que nos ayuden con sus luces á un conocimiento más perfecto de cuanto se refiere al arte español, especialmente al primitivo.

I

El *retablo* español más importante existente en Inglaterra pertenece á Sir Frederick Cook. Procede de la Catedral de Ciudad Rodrigo, y vino á Inglaterra en 1879. Ahora adorna dos secciones de la Galería de Richmond. Se compone de veinticinco cuadros, varios de los cuales se publicaron en el *Burlington Magazine* en 1905. Otro se reproduce en estas páginas. Sir Charles Robinson opina que el retablo entero es obra de tres pintores distintos, uno de los cuales debe de ser Fernando Gallegos. Se considera obra de los alrededores de 1480.

II

De Diego Correa (1) es el *Encuentro de San Joaquín y Santa Ana á la puerta del templo.* Este cuadro, que formaba parte de la galería del Rey Luis Felipe en París, pertenece ahora á Sir Charles Robinson. Demuestra la influencia italiana que experimentó Correa hacia 1550. Se cree que esta tabla procede del retablo del suprimido Monasterio de Valdeiglesias.

III

El mismo Sir Robinson tiene una Anunciación, formada por las dos tablas de un díptico, firmada MAISTRE JU. DE BURGOS PITOR. Nada parece saberse de este Juan de Burgos, pero las tablas debieron pintarse hacia el año 1450. El efecto es muy agradable y conserva el marco dorado antiguo.

IV

La Virgen con el Niño y Santa Ana, se adquirió en Sevilla en 1863 de la colección del canónigo Cepero (2), y parece ser obra de Alejo Fernández de Sevilla, cerca de 1510-20. También pertenece á Sir Charles Robinson, de Swanage, Dorsetshire.

Hace verdadera falta una historia de la pintura española primitiva. Los admirables estudios sobre la escuela catalana publicados el año pasado por

(1) El Padre Sigüenza da el verdadero nombre y estado de este pintor: se llamaba Fray Juan Correa. El error de llamarlo Diego ó Domingo Correa está todavía generalizado entre nosotros. — *(Nota del* BOLETÍN).

(2) Núm. 781 del Catálogo de la venta (1860). Alto un pie diez pulgadas, ancho uno con tres.—*(Nota del* BOLETÍN).



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESCUELA MADRILEÑA DEL SIGLO XVII: Santa Isabel de Hungría

CUADRO ATRIBUIDO Á ZURBARÁN

DE LA COLECCIÓN DE LORD BARRYMORE

el Sr. San-pere y Miquel, debieran ser precursores de otros tratados sobre las escuelas hermanas en la Península, pues todo lo que de ellas sabemos se reduce al anticuado criticismo de Ceán Bermúdez y de otros autores de una época pre-científica. Hay una afición grande, que crece de día en día, entre los coleccionistas, por todo lo que es arte *cuatrocentista* de España y de Portugal; y sin temor de equivocarme es fácil predecir que el valor material de tales obras aumentará de una manera considerable en el transcurso de muy pocos años. Los primitivos franceses se han puesto de moda, y lo mismo sucederá con los primitivos españoles. Vale, pues, la pena de que los españoles á quienes sus estudios llamen por ese camino, se fijen bien en que sus investigaciones y su trabajo han de traer como consecuencia un beneficio material y un aumento de gloria para su patria.

V

Entre los muchísimos cuadros injustamente atribuidos á Velázquez (de los cuales existe un número prodigioso en las galerías inglesas), hay uno de que no damos reproducción, que es de esperar no tarde en identificarse. Nada se sabe de él, ni de dónde procede, ni el autor, ni quiénes puedan ser las niñas representadas. Pertenece á Mr. J. B. Robinsón, que recientemente ha hecho una fortuna en el África del Sur, y que lo compró á Sir Georges Donaldson. Tiene tal encanto, un sentimiento tan delicado, unos tonos argentinos y rosados tan deliciosos, que produce un entusiasmo indescriptible. ¿No habrá medio de llegar á una conclusión definitiva acerca de él? (1)

Semejantes problemas ocurren con respecto al *retrato de un niño con un perro*, del Marqués de Bristol; *el niño á caballo*, de Sir Frederick Cook; la encantadora *Santa Elisabeth, Reina de Hungría*, que pertenece á Lord Barrymore, etc., etc. Este último ha figurado siempre en los catálogos como de Zurbarán, lo cual no puede admitirse. Se acompaña la fotografía.

VI

La siguiente ilustración no ofrece duda. *San Buenaventura escribiendo después de muerto las memorias de San Francisco* es una obra maestra de Juan de Valdés Leal (2). Estuvo primitivamente en el claustro grande del convento de San Francisco en Sevilla, y de allí pasó á las galerías de Luis Felipe, de Lord Dalling y de Bulwer. Actualmente forma parte de la de Sir Frederick Cook, en Richmond. Según la leyenda le fué dado al Santo volver por tres días al mundo, á fin de que pudiese terminar las memorias de San Francisco que estaba escribiendo cuando le sorprendió la muerte. La figura, de tamaño natural, es una terrible página de realismo, pero tan llena de fantasía, que lo repulsivo del asunto no destruye la fascinación que ejerce sobre el que la contempla. Esta afición á lo *macabro* es uno de los rasgos característicos de Valdés Leal, como saben bien todos los que han visitado Sevilla, y en el cuadro que nos ocupa tenemos una excelente muestra de su habilidad especial. La National Gallery posee del maestro una obra de humor más idílico, algo en la manera de Murillo, y no sé que haya nada más suyo en toda Inglaterra.

(1) Véase la nota primera de este artículo.

(2) A juzgar por la venera y por lo que de la inscripción se lee, más parece un Reverendo andaluz, y no de mano de Valdés. — (*Nota del* BOLETÍN).

VII

El *Cristo con la cruz á cuestas* es tal vez la obra maestra de Francisco Ribalta. Tiene además la ventaja de estar firmada *in extenso*, y fechada, 1612. Pertenece actualmente á la viuda de Mr. Richard Ford, el conocido pintor y literato que en 1831 lo compró en Valencia donde formaba parte de la célebre galería de Pesanera. El cuadro lo pintó el autor para el convento de Santa Catalina en Zaragoza (véase Ceán Bermúdez, *Diccionario*, etc., IV, 174), y fué arrebatado del convento por los franceses. Aquí Ribalta ha imitado directamente á Sebastián del Piombo, cuya obra parecida se encuentra en el Museo del Prado. En Magdalen College, Oxford, puede verse una réplica.

VIII

De Goya hay algunos buenos retratos y otros asuntos en varias casas de Inglaterra. Reproduciríamos un retrato de cuerpo entero de la Duquesa de Alba, que pertenece á Sir Julius Wernher. Es algo rígido, pero tiene mucho carácter, si bien no resulte agradable. El arte de Goya no deja indiferente á nadie: repele ó atrae. Hay que mirar... y pasar.

Podrían extenderse considerablemente estas someras Notas, pues son muchas las casas particulares de Inglaterra en que se encuentran buenos ejemplares; no sólo de los maestros más famosos, Velázquez, Murillo, Zurbarán y Ribera, sino de otros como los que he reseñado, y los que voy á citar, para concluir, como dignos también de estudio

El Museo Bowes, por ejemplo, en el Norte de Inglaterra, contiene obras de Pedro Orrente, Herrera, Alonso Cano, Pereda, Tristán, Luis de Vargas y Carreño, además de un Velázquez de la primera época y tres Goyas.

Sir John Sterling Maxwell posee en su casa de Londres cuadros de Pereda, Caxés, Valdés Leal, El Greco, Coello, Pantoja y Carreño.

Sir Frederick Cook, además de los mencionados, tiene cuadros de Alonso Cano, Pacheco, Carreño, El Greco, Pedro Campaña, Morales, Ribera y otros de autores españoles inciertos.

El Conde de Clarendón tiene tres bellas obras de Herrera el Viejo.

Mr. Bankes un retrato de cuerpo entero y tamaño natural de Espinosa, y otras obras de Ribalta, Pedro Orrente, y como ya he dicho, de Velázquez y de Murillo.

Y así sucesivamente; pues aquí y allí se encuentra á lo mejor un solo cuadro que resulta un Zurbarán de importancia, ó un hermoso Ribera, sin contar, naturalmente, con verdaderas colecciones de Murillos, que ha sido siempre un pintor favorito en Inglaterra.

¡Cuántos y cuántos echamos de menos al hombre estudioso,—y entiendo que ha de ser un español,—que recogiendo todos estos materiales dispersos, nos dé por fin una historia completa de la Pintura española! Esta anhelada historia no puede escribirse sino teniendo presentes y estudiándolos á fondo los tesoros escondidos en las casas de Inglaterra.

HERBERT COOK.

Enero de 1907.

Los tapices de Actos de los Apóstoles

de la colección de los Reyes de España.

Intercálase, por exigencia rigurosa de la Historia y Cronología, en el desarrollo de la Tapicería flamenca, una obra, una serie de tapices, que cuando se trabajó en Flandes hubo de suponer allí rompimiento violento de toda lógica evolución artística, y rompimiento también y quebranto notable de la natural clasificación nos trae aparejada al estudio que venimos haciendo de las tapicerías de la Corona de España; me refiero á la serie, famosa entre las famosas, de los Actos de los Apóstoles tejida según cartones de Rafael de Urbino.

Si escribiera estos artículos con otras pretensiones que las de popularizar entre nosotros, mediante indicaciones adecuadas, el más acabado conocimiento *de visu* de las tapicerías de Palacio, poco debería decir de esta serie tan repetidamente estudiada. Los críticos de todos los países, á la vista de los cartones originales conservados en Inglaterra y de la primera tejedura, como si dijéramos *editio princeps*, del Vaticano, que es la que da nombre á la galería *degli arrazzi*, han completado el estudio y han sacado toda la serie de las deducciones estéticas: nada original podría añadir.

Pero entiendo que los antecedentes explicativos no huelgan entre nosotros los españoles que gozamos del ejemplar de Palacio dos días al año—pues es de los que se cuelgan en las galerías de Palacio el día de la Candelaria y el Domingo Infraoctava del Corpus,—y que en el entretanto podemos ver á diario una tejedura del siglo XVII sobre los mismos cartones, legado Villahermosa, en la sala del Monetario del Museo Arqueológico Nacional.

Fué el Pontífice del Renacimiento León X, quien ideó completar con los tapices de Rafael el gran poema que en la capilla Sixtina habían ido significando y traduciendo los maravillosos pinceles de los más grandes pintores de la Italia central, Toscana y Umbría. El mencionado Papa Médicis quiso cerrar con ellos el circuito de ideas y de maravillas que habían encargado en dos ocasiones distintas los Papas *la Rovere*, sus más gloriosos predecesores.

Sixto IV (*della Rovere*, tío) había atraído y juntado en la capilla á que dió su nombre á los más excelsos prerrafaelistas, que pintaron en las paredes, á media altura, las escenas parangonadas de la vida de Moisés y de Jesucristo,—unas las del Antiguo Testamento, al lado de la Epístola, y las otras al lado del Evangelio (1).—Más arriba, entre las altas ventanas, otros prerrafaelitas habían representado la genealogía de los Pontífices romanos que merecieran la palma del martirio y los honores de la santidad en la época heroica de las catacumbas.

Después Julio II (*della Rovere*, sobrino), había hecho concebir al genio de Miguel Angel la maravillosa creación del techo, en el cual las primeras es-

(1) Es para mí indiscutible—aunque en ningún libro he visto la especie—que la Sixtina tuvo el altar donde ahora los pies; por eso tiene la cancela tan cerca, porque antiguamente marcaría el cierre del presbiterio. Hoy está todo al revés de como lo digo en el texto: el cambio debió verificarse cuando se pintó el Juicio final ó poco antes.

cenas del Génesis, la creación, la primera falta y la expulsión del Paraíso y las escenas del Diluvio universal constituyen el primero de los cantos de la divina epopeya, simbólica síntesis de la Historia religiosa de la humanidad caída y redimida, que mucho más tarde—muchos años después que los tapices de Rafael—el Papa Farnesio, Paulo III, había de hacer completar al mismo Miguel Angel con la página estupenda del Juicio final en la pared del fondo,—para pintar la cual por cierto hubo necesidad de sacrificar y borrar alguna parte de los frescos de los prerrafaelistas.

León X al encargar los tapices, quería completar, con los actos de los Apóstoles, es decir, con las escenas de la predicación y propagación de la verdad evangélica (1), las series de la creación, del éxodo hebraico y de la vida de Jesús, y la serie de los Pontífices con que Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Pietro Perugino, Cosimo Rosselli, Luca Signorelli, Bernardino Pintoricchio, Fra Diamante y Miguel Angel Buonarrotti habían enriquecido la capilla de Sixto IV: el mejor, el máximo conjunto de obras maestras que la Historia general de Arte puede recordar y ofrecer á la posteridad.

Rafael al concebir y crear los cartones para la parte baja de los paramentos de aquella sala, entiendo que sintió más que nunca—más aún que en las estancias—la grandeza del propósito, el acicate de la rivalidad más noble y encumbrada, la inspiración más armoniosa y sentida, la más fluída y serena ecuanimidad creadora. Al menos yo no veo ni en las mismas estancias, obras de belleza tan sencilla, tan acabada, tan *definitiva* como el cartón del *Apacienta mis ovejas, apacienta mis corderos*, de belleza pintoresca como el otro de la *Lapidación de San Esteban*, ó el de la *Pesca milagrosa.*

De dos maneras puede apreciarse el valor estético de esa magna obra rafaelesca: olvidando ó no olvidando que era para tejida en tapicería. Si atendemos al destino en la Sixtina y prescindimos de la metamorfosis artístico-industrial que habían de sufrir las composiciones pictóricas en manos de los tapiceros, y si concebimos en consecuencia esos cartones de Rafael como parte de las pinturas-decoraciones murales de la capilla famosa, las alabanzas deben ser extremadas, y no cabe reserva ni reparo de ninguna clase. Como cuadros y como «frescos» la serie es un portento, y Rafael, en el zócalo de la Sixtina, mantiene el parangón con Miguel Angel en el techo de la misma pieza; única vez esa, por cierto, en que en una misma empresa, en un mismo conjunto rivalizaron á la vista, *tête-à-tête*, los dos más grandes genios del Renacimiento. Rafael—dice Burckardt—trabajó esto con serena estética voluptuosidad; el más puro sentimiento de la línea se junta con la inteligencia profundísima del asunto ó asuntos representados. En el cuadro del *Pasce oves* ¡con cuánta dulzura y con qué penetración se manifiesta, sin gloria, sin apoteosis, el poder de Cristo transfigurado, por el mayor encanto de que se sienten poseídos los Apóstoles á medida que están más cerca de Él; mientras los más alejados todavía están en pie, ya ha caído de rodillas San Pedro, que es el que se halla más próximo! *La curación del paralítico* en el templo, sin amontonamiento de grupos ni de cabezas, se beneficia con la división arqui-

(1) La serie se llamó en su tiempo más llanamente y más á la romana *Historia de San Pedro y San Pablo*. Nótese que, efectivamente, los cuatro primeros tapices se refieren á San Pedro, y á San Pablo los otros seis. Pero todos los sucesos narrados son de los Actos, faltando el martirio de entrambos y la parte de la anterior vida de San Pedro, que se narra en los Evangelios.

tectónica, y logra, por la elevación del estilo, carácter de tranquila hermosura. *La conversión de San Pablo*, sin los efectismos de la luz, ni empeño de mostrar *virtuosità* de escorzos y de dibujo, halló aquí sólo la apropiada dignidad de composición tan difícil, y ocasionados temas hay, como el de la *Predicación de San Pablo* y el *Sacrificio de Lystra*, cuya influencia en la historia del arte es tan evidente, que Lesueur y Poussin, los grandes clásicos franceses, no tienen otro más conocido legítimo abolengo. La fuerza de la convicción personal —dice Müntz—le valió á Rafael aquí más que ningún otro mérito: por ella alcanzó en esta obra una elocuencia de la que no se le creyera dotado; sus Apóstoles son los del Evangelio; nadie ha penetrado nunca en el espíritu del Evangelio como penetró Rafael en esta obra, la más popular, la más perfecta y quizá, en tales conceptos, la última creada por el espíritu artístico de los italianos.

Los cartones de Rafael—en parte quizá, según Vasari, del *Fattore*, su discípulo—, formaron una serie de diez composiciones, de las cuales una, la *Prisión de San Pablo,* era estrechísima (1), mientras las otras nueve, aunque de distinto ancho, son homogéneas en su tamaño. Hecha en Flandes, por el tapicero Pierre Van Aelst, la reproducción del Vaticano (años 1515-1519) para León X, parece que allá en Bruselas se conservaron los cartones, excepto uno—*La conversión de San Pablo*—, que se cita en Italia en 1521. Lo frecuente era siempre que los tapiceros flamencos conservaran y transmitieran á sus hijos y sucesores tales patrones, aprovechándolos para tejer repetidas series de tapicerías. Un siglo más tarde Rubens adquirió en Flandes para Carlos I de Inglaterra (1630) los que quedaban, que eran siete, pues faltaban también la *Lapidación de San Esteban* y el estrechísimo de la *Prisión de San Pablo.* Esos siete cartones, que Cromwell evitó que se vendieran cuando la subasta de las obras de arte del Rey decapitado, se ostentan hoy en el *South Kensington Museum* de Londres, Museo Victoria y Alberto (2). En cambio dejó vender el Protector los tapices de la misma serie que fueron tejidos, poco des-

(1) Entiendo que esta estrechez—no llega á un metro—la ocasionó la proximidad de la tribuna y la cancela. Sólo representa á San Pablo en la prisión de Filipos, mientras abajo un terremoto se halla representado por un Titán que agricta y conmueve con sus nervudos brazos una sima que se abre en el suelo. Correspondería á ese tapiz en la serie un lugar después de nuestro paño 8.°, pasando á ser 10 el 9.° y último.

(2) Los cartones de Rafael, como en general los de tapicerías, no están trabajados en lápiz sobre papel claro—como los que usaron para los frescos—, sino que son verdaderas pinturas al temple, á todo color, y hacen el mismo efecto que un fresco terminado, aunque apagados.

En su *Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps*, dice Müntz que las siete reproducciones fotomecánicas que en plancha aparte trae, lo son de los siete cartones originales conservados en el Museo de Londres. En mi concepto aquí, como en tantas otras ocasiones, el descuido de los autores puede traer errores ocasionados. Las reproducciones de Müntz lo son de grabados —que creo son los de Volpato—; los tales grabados, excelentes por cierto, tienen á la derecha lo que en los tapices está á la derecha, y á la izquierda lo que en ellos está á la izquierda, y como en los cartones originales está á la inversa todo, es evidente que el grabador no tomó el dibujo directamente de los cartones, sino de alguna de las series de tapices. No ocurre así en los grabados de Du Bosc, trabajados en Inglaterra—por encargo de Guillermo III y María II, según la portada grabada por Tardieu.

Que la inversión de derecha y de izquierda es un hecho en estas series, lo confirma además el mismo Münz en el texto, y lo comprueban las láminas del *Raffael*, de Rosenberg, editado en Stuttgart, entre las cuales se ven reproducidos los tapices vaticanos, excepto la *Ceguera de Elymas*, que por el mal estado del tapiz se ha reproducido directamente del

pués que los de León X, para Enrique VIII de Inglaterra. Los compró don Luis de Haro, primer ministro de Felipe IV, y perduraron en sus sucesores los Duques de Alba, de cuya casa salieron en el siglo XIX para ir por fin á decorar el Museo de Berlín (1) También los de León X han sufrido curiosas peripecias, primero cuando el saco de Roma por nuestras tropas al mando del Condestable de Borbón, y después cuando la dominación de la primera República francesa; pero la una vez parte de ellos,—que habían llegado hasta Constantinopla, y que devolvió á los Papas, regalados, el Condestable de Montmorency—, y la segunda vez todos, la serie entera, fueron recobrados por los Pontífices, aunque con la pérdida de algunas de sus orlas laterales, y aun de parte de uno de los fondos—en el *Castigo de Elymas*—. En los tiempos posteriores se han tejido repetidas veces esos asuntos. Citaré la serie con orlas de Van-Dyck (?), que en los talleres ingleses de Mortlake mandó tejer el dicho Carlos I (2); la serie nuestra del legado Villahermosa, tejida después, á media los del siglo XVII, con orlas de estilo flamenco, por los bruseleses Everardo Leyniers, Gerardo Peemans y Guillermo Van Leefdael; la serie que en los Gobelinos mandó tejer Luis XIV, etc., etc. (3).

Como la serie de León X y la de Enrique VIII, la nuestra del Palacio Real es *incunable,* queriendo yo decir con esa palabra, que nuestros tapices, aunque tienen las marcas de tapicero que se verán, no muestran la conocida

cartón de Londres, dándose la casualidad de que la letra puede evitar la duda de que el cliché se haya volteado.

Y por cierto que estos trastrueques de derecha é izquierda me llevan á tener á los célebres tapices de los Actos, en sus varias series, por obra de *bajo lizo,* pues es sabido que en el alto lizo no pasa á la derecha lo que está á la izquierda, ni viceversa; siendo esa la casi única característica segura para llegar á saber si un tapiz se ha trabajado con los lizos horizontales ó verticales, con el cartón delante ó detrás, en bajo ó en alto lizo.

Y sin embargo, la gran historia del bajo lizo ¿no habíamos convenido en que no tiene otra antigüedad que la del siglo XVII?...

(1) La compra en la almoneda de Carlos I la hizo para D. Luis de Haro, Marqués del Carpio, nuestro embajador en Londres, D. Alonso de Cárdenas, al mismo tiempo que adquiría para Felipe IV la *Perla de Rafael* y varios otros preciosísimos cuadros. La Casa del Carpio se refundió en la de Alba (1668), y en ella se conservó la tapicería por casi dos siglos. Un cónsul inglés en Cataluña, Mr. Carey Tupper, que la había adquirido, la expuso en 1823, acaso con esperanzas de mayor lucro, en el Egiptian Hall, y como el Rey de Inglaterra Jorge IV se negara á adquirir la serie que fuera de sus mayores, el ministro de Prusia en Londres, Mr. Bunsen, la compró (1844) para su Rey. Hoy se ostenta en el recién ordenado Museo del Emperador Federico, en Berlín. Ponz, V, pág. 317, alaba mucho esa serie, no citando la de Palacio.

(2) Puede verse uno de ellos reproducido por el grabado en *La Tapisserie* de Müntz, á la pág. 301. Allí se ven las preciosísimas anchas orlas, con juegos de *putti* de Van-Dyck (según se cree); estos niños—cuento hasta veinticuatro, aparte los del blasón de Inglaterra —nótese que casi corresponden por su tamaño á la escala de la composición principal.

La serie de Mortlake sólo se compone de siete tapices, según los siete cartones de Rafael conservados en Inglaterra. Esta tapicería se conserva en Francia, en el *Garde Meuble national,* por haberle regalado con ella á Luis XIV el destronado Jacobo II.

(3) Veo citadas series en las monjas de la Encarnación, de Madrid - que no sé si la conservan—; en el mismo Palacio Real—otra distinta, posterior y muy inferior á la que es objeto de este artículo—; en la Catedral de Loreto, en Italia; en Viena—una serie procedente del Palacio de Mantua—; en el Museo de Dresde - serie de seis tapices del siglo XVII—; otra de la misma época (trabajada en 1620 por Juan Raes), en las monjas Carmelitas Descalzas de Bruselas—; la de la Catedral de Beauvais, fines del XVII, de los talleres de la misma ciudad.

Los cartones, copiados por orden de Luis XIV, que sirvieron para la tejedura de los Gobelinos se guardan en la Catedral de Meaux.

marca de Bruselas-Brabante—dos B. B., separadas por un escudete—, que se estableció rigurosamente en las Ordenanzas de 1528. Ya con ese dato y esa fecha bastara para conjeturar lo que se acepta por todos los críticos, esto es: que las tres series *primitivas* de los *Actos de los Apóstoles* las tejió, con poquisimos años de diferencia, el mismo tapicero poseedor de los cartones de Rafael, Pierre Van Aelst.

Era Van Aelst tapicero de la famosa Princesa tía de Carlos V, que en nombre del sobrino gobernó como ilustrada Mecenas los Países Bajos. Doña Margarita de Austria—ex-delfina de Francia, ex-Princesa de Asturias de España y Duquesa viuda de Saboya—fué la principal patrocinadora del arte de la tapicería, que bajo su gobierno alcanzó el ápice de su glorioso apogeo. Eran además pintores suyos y de su corte aquellos ilustres flamencos romanizados, Bernard Van Orley y Michel Van Coxcye, que por encargo del Pontífice ó del gran pintor romano habían vigilado la ejecución de la tejedura *princeps* de la serie de León X. ¿Cómo había de consentir D.ª Margarita que su recámara y los de su familia quedaran sin una repetición de la serie famosa? Antes al contrario, es lo más verosímil que al mismo tiempo que se remitía á Roma un ejemplar se estuviera tejiendo el otro para los Príncipes de la casa de Austria, cúyos eran súbditos y proveedores, titulados, así el tapicero como los pintores, inspectores del encargo pontifical que tan honda revolución iba á producir en el arte suntuario de los tapices tejidos é historiados (1).

Á falta de documentos que estas hipótesis abonen, ya bastaría á confirmarlas la misma excelencia de la labor técnica. Comparada la serie nuestra con las otras dos series primitivas, se echa de ver que, por el gasto de oro, por la cantidad de hilo del precioso metal que las sedas y lanas dejan al descubierto es la serie romana la más suntuosa, á la vez que aparece también la más gastada y estropeada. Pero es el mismo alemán Burckhardt el que asegura que «las tapicerías fueron al mismo tiempo reproducidas en dos ejemplares, de los cuales, el uno, *le plus precieux de beaucoup*, está en Madrid, y el otro en el Museo de Berlín» (2).

(1) Pierre Van Aelst ya fué tapicero y *varlet de chambre* de Felipe el Hermoso, siéndolo después de Carlos el Emperador: figura su nombre con este cargo tan codiciado y «con nueve plazas» en el «Libro de la etiqueta de Borgoña», de la Biblioteca del Conde de Valencia. Por lo demás, las tapicerías de los Actos no se hallan citadas en los documentos de Carlos V, y sí en los de Felipe II, y aquella circunstancia y la de no ofrecernos en los escudos indicación heráldica alguna—pues al parecer se tejieron en blanco—deja algo suspenso el ánimo, sólo fortalecido por las conjeturas de absoluta verosimilitud referentes al trato y relaciones de doña Margarita con el tapicero, con Van Orley y con Coxcye, y á la imposibilidad moral de que la gran protectora y alta directora de las tapicerías bruselesas consintiera quedarse sin un ejemplar de los *Actos*, que tanta resonancia tenían entre sus contemporáneos.

(2) Müntz da á los tapices vaticanos un alto medio de 4·80, siendo por consecuencia un poco mayores los nuestros. Pero donde la diferencia que hallo es inexplicable, haciéndome suponer que Müntz ha cometido errata, es en el largo total de la serie, allá de unos 42 metros, según él, y acá de 61 metros 66 centímetros. La diferencia no se puede explicar tan sólo con la falta de muchas orlas laterales y de parte del tapiz de Elymas, mal agrandado además —pared, hornacina y estátua—en nuestro ejemplar como en otros.

En el nuestro, con excelente acuerdo, se sustituyeron por guirnaldas para encuadrar las arquitectónicas grecas y entrelazos, tan impropias de la tapicería, que se ven en el ejemplar del Vaticano; á la vez algo, aunque no mucho, se acrecentaron las matas de los paisajes.

Si las medidas de Müntz son exactas habrá razón para pensar que sólo con los Actos de Rafael se pensó vestir uno de los dos lados (40 metros, sólo el paramento) de la Sixtina, y

Para la comparación y definitivo aprecio del ejemplar madrileño precisa atender, con atención muy despierta, á las *borduras*, orlas ó cenefas.

En este punto todos han reconocido que los *Actos de las Apóstoles* de Rafael trajeron á la Historia de la Tapicería una revolución también. Pero con esta diferencia; que así como es de rechazar como impropiedad en el arte textil el estilo de los cartones de los *Actos* por ser traducción demasiado literal, é impropia, del estilo de los frescos y las pinturas murales; en cuanto á las franjas, por el contrario, la revolución, traduciendo á ellas el estilo grutesco y traduciéndolo con ciertas notas propias, distinguiéndolo del grutesco mural pintado ó estucado, fué afortunada y felicísima innovación.

No me corresponde hacer aquí la historia de los caprichosos grutescos. Descubiertos algunos de la época romana en las ruinas de las termas de Tito, Rafael (capitaneando un grupo de discípulos, que más particularmente consagró á esa manifestación artística, característica singular del arte del Renacimiento) logró maravillas retorciendo frondas, combinando á fantasía los elementos arquitectónicos, la figura animal y la humana, y los detalles fragmentarios de los unos y las otras en líneas de un arabesco gentil, que dentro de la variedad, que es extremada, obedece siempre á ritmo arquitectónico y decorativo. La expresión de la delicadeza, de los sentimientos joviales, de la alegría irrestañable, artísticamente expresada, no ha tenido en el arte gráfico, ni quizá en otro alguno—si no es el musical—fórmula más hechicera que la lograda por Rafael (y los suyos) en estas bagatelas decorativas. Con él (y con ellos) eclipsáronse los grutescos del antiguo; no solamente los de las termas de Tito, que le dieron ocasión y dechado, sino los descubiertos siglos después en Pompeya no tienen méritos comparables.

Y ocurre, que habiendo dado Rafael (y los suyos) en las logias vaticanas—y también en los baños de Bibbiena, y en otros varios lugares—la muestra más famosa, conocida y popularizada del grutesco del Renacimiento, es en los tapices y para los tapices donde extremaron el acierto feliz, genial y triunfante; donde el grutesco adquiere nobleza—con el predominio de la figura humana—, donde adquiere unidad de concepción—por fundir en una idea los elementos dispersos—y donde, por consecuencia, podemos imaginar que está, más que en ningún otro de sus famosísimos grutescos, la huella personalísima del genio de Rafael (1).

Y ocurre que así como es un error generalizado al extremo, el suponer que los *panneaux* de *las Parcas, las Horas, las Estaciones* son de los logias, cuando no son sino de las tapicerías—y sólo de las tapicerías (2)—, así es de ver

que la serie seudo-rafaelesca, pero inmediatamente encargada, de la Vida de María y de Jesús, se destinaba á vestir el lado de enfrente.

(1) Se suele atribuir á Udina la parte principal en el trabajo de las orlas. Más aceptable sería atribuirlo á Penni *il Fattore*; pero las principales creo yo que son de Rafael, casi por entero.

(2) El error parte de un verdadero engaño.

En el siglo XVIII se hicieron unos famosos enormes grabados de las Logias, según dibujos del pintor Savorelli y el arquitecto Camporesi; toda la tarea,—salvo la portada que la grabó Volpato—, es del grabador Juan Ottaviani, que la trabajó «con privilegio del Papa Clemente XIII», según se dice en todos los grabados de la primera parte. En esta se reprodujeron la portada conteniendo la vista general, un corte longitudinal de las trece logias, lado interno, los dos frentes con las dos puertas, y las catorce pilastras, lado interno, reproduciendo en cada lámina el centro y uno de los lados; estos trece grabados se comprueban como detalles de la

cómo apenas se ha desentrañado, al señalar en el ejemplar de Madrid la superioridad, respecto á los grutescos de las franjas, sobre el ejemplar de Roma, toda la unidad de pensamiento que declaran nuestras cenefas, que es también, sin embargo, de toda evidencia.

Y no me refiero solamente al estado de conservación: el de Roma perdió, con lo siglos y las peripecias ocurridas, parte de las orlas laterales y fragmentos de otras, mal sustituídos con bellos remiendos estos últimos: mientras el de Madrid conserva íntegras las cenefas laterales.

Me refiero á algún punto más importante: á las cenefas bajas ó de zócalo.

León X no quiso olvidarse de sí mismo en la obra esa de su vanidosa predilección, y pidió al pintor que aprovechara esa cenefa para hacer en simulados relieves monocromos—impropiedad inaudita para ser modelo de tapices tejidos—, la historia de los sucesos faustos ó infaustos, gloriosos ó menos gloriosos de su vida pública de hijo de la fortuna; ¡hasta se dibujó y se tejió la prisión en el campo de batalla de Rávena del futuro primer Papa Médicis en esos simulados bronces! (1)

Nada de esto se reprodujo en el ejemplar de la Casa de Austria, así como en los escudos heráldicos á lo alto de las franjas laterales no se pusieron los cinco roeles - y el sexto mayor en jefe cargado de tres lises—de los Médicis, ni las llaves y tiara del Pontificado. En cambio tienen unidad de estilo todas las cenefas, y en alguna de ellas la unidad es de pensamiento, de idea integral, desmostrándose, ó mucho me equivoco, que el ejemplar matritense es en parte una más fiel traducción del pensamiento de Rafael y de los artistas rafaelescos que dieron patrones para los tapices.

En prueba de esto nada hay tan elocuente como el estudio de las orlas de nuestro tapiz, núm. 42. Lo mismo á la derecha, que á la izquierda, que al

lámina general,—corte longitudinal—. Aunque todas las láminas de esta primera parte son del tiempo ó del privilegio de Clemente XIII (1758-69); la portada ya es con privilegio de Clemente XIV (1769-74), y el corto texto está fechado en Roma en 1772. Su título «Loggie di Rafaele nel Vaticano», sin indicación de ser primera parte.

En 1776 se publicó la «Seconda parte delle Logge di Rafaele nel Vaticano», conteniendo las trece bóvedas, ó mejor un segmento de cada una de ellas, incluso la parte correspondiente de las cincuenta y dos composiciones de la Biblia de Rafael; todos los grabados son de Ottaviani, según dibujos de Savorelli y Camporesi, y el privilegio de Clemente XIV.

Siendo grandísimo el éxito de la publicación, se ofreció hacer una tercera parte para el abasto de los muchos pintores que en Europa se dieron á imitar el grutesco rafaelesco y el pompeyano en aquella época neo-clásica Esta tercera parte la forman doce grabados, al parecer de la parte externa de las logias, ó sea de las pilastras y jambas de las arcadas que dan al patio de San Dámaso; y sin embargo, allí hay grutescos refaelescos de muy varia procedencia, y entre ellos, y esa es la base del engaño que quise hacer notar, los *panneaux* de las tapicerías, las Estaciones, las Parcas, las Horas, las Virtudes teologales y el Hércules con la bóveda celeste ¡y con el ángel añadido por Montmorency!— pero no con el escudo heráldico aquí, sino con un gran cesto de flores en guirnaldas.

Como los famosos grabados de Ottaviani se han reproducido en heliograbados por Koch (Viena, 1878), en fotograbados por Böttger (Berlin, Wasmuth), etc., y como se han aprovechado además detalles y más detalles en variadísimas publicaciones, el error y el engaño todavía son generales.

(1) El coste, por los antiguos escritores exagerado, de la serie de León X, parece ser de 15.000 ducados de oro, que traído á nuestra moneda y al actual valor de ella son 750.000 francos (Müntz). A Rafael le pagaron los cartones á razón de 100 ducados cada uno, que en la propia forma resultaron ser á razón de 5.000 francos. *Grosso modo*, y habida consideración á nuestros cambios, podemos decir que á León X le costaron los diez tapices un millón de pesetas.

zócalo, se nos muestran admirablemente reducidas al estilo grutesco la apoteosis y los trabajos de Hércules: la unidad y la armonía delatan la autenticidad de la concepción rafaelesca del conjunto, aunque en esto, como en todas las obras del tiempo, Rafael fuera más que pintor, el dictador, el dipujante y el inventor de siluetas y de formas que á su presencia ejecutaban y á sus retoques sometían aquellos numerosos discípulos que colaboraban con él en unos mismos talleres, mediando la división del trabajo.

Frente á esa nuestra triple orla de los trabajos de Hércules, ¿qué vemos en el ejemplar del Vaticano? Allí lo de Hércules (que no corresponde al tapiz del sacrificio de Lystra, sino al de la predicación en el Areópago) no se ve en la franja de la derecha (que es de grutesco sencillo), ni en la de abajo, que es de la vida de León X (como todas), sino solo en la franja izquierda. Y como esta izquierda es la que perdió fragmentos, el Condestable de Montemorency, antes de de volver el tapiz á los Papas, completó lo perdido con un ángel tenante y el escudo de su blasón. Queda de los temas de Hércules solamente la Victoria y el héroe sosteniendo, nuevo atlas, la bóveda del cielo. Ni más ni menos: ¡y así ha sido reproducido el *panneau* por los grabadores y por todos los autores (1)!

Nuestros tapices, como de exposición bianual en Palacio, no se han llevado á las Exposiciones de Barcelona y París. En la de 1892, de Madrid, se vieron los núms. 35, 36, 37, 40, 41 y 42 en la sala 7.ª (con los núms. 85 á 90 de aquel Catálogo). El núm. 35 se reprodujo en las «Joyas».

NÚM. 35.—PAÑO 1.º—La pesca milagrosa en el lago de Tiberiades.

Orla izquierda: Júpiter, Juno, Neptuno y Ceres (negra, por cierto); derecha: la misma, pero invertida (y blanca Ceres); baja: Prometeo con la compañía de Minerva, trabaja su estatua, roba el fuego, é infúndele en el hombre. El dibujo de ellas autoriza á pensar en un pintor rafaelesco, pero flamenco.

Lám. 47 del Conde de Valencia, t. I.—Fot. Laurent, B. 438 (1.º de la 12.ª) expuesta en el Casón I. U.—Alto, 4,87; largo, 5,94.

NÚM. 36.—PAÑO 2.º—La institución del primado de Pedro, cuando elegido por Cristo, éste le dice: «Apacienta mis corderos, apacienta mis ovejas».

Orla izquierda: las tres Parcas; derecha: la misma, invertida — varían los atlantes ó cariátides de abajo comparándolos entre sí y con los grabados—; baja: ocho figuras, que no sé descifrar y pueden ser del pincel flamenco.

Lám. 48 del C. de V., t. I.—Fot. Laurent, B. 439 (2.º de la 12.ª) expuesta en el Casón I. U.—Alto, 4,83; largo, 7,21.

NÚM. 37. —PAÑO 3.º — La curación del paralítico; milagro obrado por los Apóstoles en el templo de Jerusalem apenas poseídos del Espíritu Santo.

Orla izquierda: las horas (Apolo y Diana, los dos crepúsculos, reloj, etc.); derecha: las cuatro estaciones (gentilmente expresadas, la Primavera es un abrazo de amor); baja: nueve figuras alegóricas, que no acierto á descifrar y pueden ser del pincel flamenco.

Lám. 49 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 440 (3.º de la 12.ª) expuesta en el Casón I. U.—Alto, 4,92; largo, 7,51.

(1) Tengo entendido, aunque no puedo garantizar la certeza, que la serie de Berlín no tiene orlas.

NÚM. 38.—PAÑO 4.°—La muerte de Ananías, milagrosamente castigado por ocultar una parte de su riqueza al ofrendarla á la primitiva comunidad cristiana.

Orlas: trece representaciones alegóricas de Virtudes y Artes; que pueden ser de mano flamenca.

Lám 50 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 441 (4.° de la 12.ª) expuesta en el Casón I. V.—Alto, 5,02; largo, 7,17.—No tiene marca.

NÚM. 39.— PAÑO 5.°—La lapidación de San Esteban en presencia del joven Saulo (el que después será San Pablo).

Orlas: doce representaciones alegóricas de Virtudes (repetidas, invertidas las cuatro laterales); pueden ser de mano flamenca.

Lám. 51 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 442 (5.° de la 12.ª) expuesta en el Casón I. V.—Alto, 4,89; largo, 5,56.

NÚM. 40.—PAÑO 6.°—La caída y conversión de Saulo en el camino de Damasco; derribado del caballo ve al Cristo vencedor.

Orlas: doce figuras alegóricas (repetidas, trastocadas las cuatro laterales) de las Ciencias del Trivio y Cuatrivio (?), y una hidra en el centro encerrada en redil alrededor de un árbol. Puede ser de mano flamenca toda la bordura.

Lám. 52 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 446 (6.° de la 12.ª) expuesta en el Casón I. V.—Alto, 4,97; largo, 7,29.

NÚM. 41.— PAÑO 7.°— Elymas el mago cegado al pretender oponerse á la predicación de los Apóstoles en presencia del Procónsul L. Sergio Paulo, que se convierte ante el milagro.

Orlas: quince figuras alegóricas (repetidas, invertidas las de los lados) de Virtudes cardinales y teologales...; quizá de dibujo flamenco.

Lám. 53 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent. B. 443 (7.° de la 12.ª) expuesta en el Casón I. X.—Alto, 4,90, largo, 7,40.

NÚM. 42.—PAÑO 8.°—San Pablo y San Bernabé en Lystra abandonados á su dolor al darse cuenta de que pretende la muchedumbre adorarles y ofrecerlos sacrificios sólo debidos al verdadero Dios.

Orla izquierda: Victoria, Hércules con el globo celeste y vencedor del minotauro; derecha: apoteosis, protector de Hesione (?) y luchando con las estinfálicas; baja: vencedor de la hidra de Lerna y del león de Nemea, y adorado en su templo. Esta parte baja tiene otras figuras: quizá sean, ellas solas, de pintor flamenco.

Lám. 54 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 444 (8.° de la 12.ª) expuesta en el Casón I. X.—Alto, 4,95; largo, 6,21.

NÚM. 43.—PAÑO 9.°—Predicación de San Pablo en el Areópago de Atenas, anunciando al Dios desconocido de los gentiles.

Orla izquierda: las Virtudes teologales (rafaelescas puras), y la del Estudio (que falta en los grabados); derecha: ídem, íd., invertidas; baja: cinco figuras alegóricas, quizá de mano de Van Orley.

Lám. 55 del C. de V., t. I. — Fot. Laurent, B. 445 (9.° de la 12.ª) expuesta en el Casón I X.—Alto, 4,85; largo, 7,34

ELÍAS TORMO Y MONZÓ.

Iglesias medioevales de Tuy.

(Conclusión.)

Fachada de costado.—La parte de este frente, no ocultada por la sala capitular, comprende el hastial N. de la nave del crucero y la torre, ambas románicas, y el formidable torreón adosado al cuerpo de iglesia que cierra la capilla del Sacramento y que alcanza ya el estilo ojival.

La portada contiene una puerta dintelada de ingreso aliviada por arco de medio punto, compuesto de anillos apeados por columnas, sobre el que campean dos arcaturas gemelas, cobijadas por una gran archivolta, y el rosetón superior perteneciente al estilo ojival.

La coronación de esta portada es moderna.

La torre se encuentra protegida por robustos contrafuertes; en su frente aparece una ventana baja y otras dos altas, de archivoltas semicirculares, moldadas sobre columnas adosadas á los codillos. Entre una y otras existen otros estrechos huecos aspillerados, de carácter defensivo. En el cuerpo superior se hallan otros dos sencillos y rasgados huecos destinados á alojar las campanas, coronando la obra un liso antepecho con antefijas de ángulo.

El torreón contiguo á la torre se halla reforzado por dos contrafuertes de costado y otro central, coronado de piramidión, sobre el que insistía en lo antiguo una estatua cubierta de pequeños doseletes. En las campos intermedios aparecen dos grandes ventanas de arco apuntado, con orladas archivoltas, y otras dos más altas, divididas cada una en cuatro arcos parciales, mediante un mainel central y una puente pétrea intermedia. Corona la obra un robusto matacán crizado de almenado parapeto.

F.—Claustro.

El claustro, colocado al costado S. del templo, como sucede en los de Santiago, Palencia, Tudela y Veruela, es de planta casi cuadrada, y se halla limitado por galerías, cada una de las cuales aparece dividida, en cinco tramos las de los costados E. y S., y en seis las de los N. y O., cubiertas todas ellas, asi como las de los rincones, con bóvedas de crucería francesa, y separadas del patio por basamentos corridos, sobre los que aparecen elegantes huecos de arcos apuntados que estriban en los pilares de división de tramos, y cada uno de los cuales cobija dos arcos semicirculares, finamente moldados apeados por esbeltas columnas, cuyas basas se hallan delicadamente moldadas y los capiteles muy variados y exornados de frondas y hojas carnosas muy extendidas, inspiradas en la flora indígena. Esta exornación ofrece marcadas analogias con las del pórtico.

Aunque la coronación de los contrafuertes aparece en general mutilada, á causa de haber colocado, en mal hora, otras modernas galerías sobre las antiguas, á fin de establecer el paso á las habitaciones episcopales, sin embargo, se ven algunos de ellos chaflanados por cilindros cortados en medias cañas, que establecen la transición gradual de la planta cuadrada á la octogonal superior.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY

Galería del Claustro



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY

Fachada lateral N.

LÁM. VII.

G.—Concepto artístico.

Planta y organismo de la iglesia.—El templo tudense, si bien inspirado en el compostelano en cuanto al número de naves del cuerpo de iglesia y del crucero, ofrece ya notables diferencias en sus proporciones respectivas (1), y atestigua sobre todo radical mudanza en la forma de la cabecera, que es sensiblemente recta, en el situado en los márgenes del Miño.

Sin embargo, hemos visto que el templo tudense se ha alargado en las postrimerías del siglo XV, y queda, por lo tanto, la duda de si la primitiva cabecera tenía la misma forma que la actual, pues tal partido no se encuentra en ninguna otra de las catedrales ni en las iglesias importantes medioevales gallegas, y es asimismo muy raro en el resto de los templos españoles hasta los últimos tiempos del ojival y el renacimiento, cuya forma de retablos impuso la necesidad de hacer recto el testero de las capillas. Antes de esta época, los tipos dominantes en nuestro suelo son: el francés de girola, adoptado en la catedral compostelana, y el bizantino de ábsides independientes, de planta semicicular ó poligonal, que perduró durante toda la Edad Media en varias regiones de la Península.

En Francia también se ve aplicada, sólo por excepción, la cabecera de planta rectangular á las catedrales, cual se verifica en la de León. En Inglaterra, por el contrario, esta forma es frecuentemente empleada, bien haciendo resaltar la capilla mayor respecto de las colaterales, cual se verifica en las catedrales de Salisbury y de Winchester, y también en la Colegiata gallega de Bayona, bien dejando seguido el muro del testero, como en la catedral de Ely, en San Julián de los Prados (Santullano) y en la moderna cabecera del de Tuy.

Mas teniendo en cuenta que la planta de la catedral sufragánea de que se trata, se inspira por lo general en la de su metropolitana, tal vez se haya prescindido de la girola, á causa de las dificultades que para su establecimiento oponía la estrechez de la meseta en que se halla emplazada la catedral y se haya adoptado primitivamente en su lugar el sistema de ábsides independientes, á cuya conjetura se presta el constituir el tipo verdaderamente tradicional en nuestro suelo y que pudo muy bien aplicarse al arco triunfal que debió limitar el antiguo tramo de bóveda de medio cañón que todavía se conserva contiguo al actual presbiterio, según puede apreciarse en la adjunta vista interior de este santuario, y que revela que la primitiva estructura de la nave mayor se tomó de la compostelana.

Admitida, pues, la posibilidad de tal solución absidial, analoga á la de la primitiva cabecera de la catedral mindoniense, resultaría también aceptable la reforma posterior de la cabecera en la tudense, como se verificó en su similar de Mondoñedo, con la diferencia de que en éste se respetó el antiguo ábside central, y en aquél se sustituiría, en tal caso, por capillas de testero recto (2).

El cuerpo de iglesia de la catedral tudense también ofrece, como he indicado, grandes analogías con la de Santiago en la forma de los apoyos y en la estructura general de colaterales de crucero, que es completamente armónica.

(1) Monografía de la Catedral de Santiago de Compostela, por A. Fernández Casanova.
(2) Apunto esta idea sin atreverme á formular sobre ella ninguna afirmación concreta.

El resto del organismo, románico en la primera y ojival en la segunda, difieren ya grandemente entre sí.

Las bóvedas bajas por arista de la nave del crucero, parecen ser todavía de estructura latino-románica sin influencia bizantina. La de colaterales de los pies de la iglesia y las de altas naves son ya de crucería francesa con arcos diagonales de medio punto, orlados por sus intradoses de dobles junquillos separados por rehundido listel y arcos transversales apuntados, dulcificando con medias cañas la dureza de sus aristas.

Los embovedamientos del crucero y de la cabecera, formados con nervios de una y de dos curvaturas, que dibujan elegantes y variadas rosas, corresponden al arte ojival germánico.

Los capiteles de la parte más antigua correspondientes á los brazos del crucero ofrecen analogías con los de la catedral lucense.

Triforio.—Conservando la solución románica adoptada en la iglesia compostelana, de ocupar toda la amplitud del colateral, muestra, sin embargo, el triforio tudense, visto desde el pavimento de la nave mayor, un aspecto intermedio de los adoptados en las iglesias francesas del N. y borgoñonas puesto que tiene como aquéllas el ventanaje alto á plomo de los del triforio y ofrece como éstos el carácter de un pórtico abierto bajo los estrechos huecos superiores de luces. Presenta, en este concepto, el triforio de la catedral que estudiamos, una marcada singularidad respecto á los de otras cuatro gallegas; pues la de Orense carece de él, los de las catedrales de Santiago y Lugo son de huecos dúplices en cada tramo y de forma ajimezada y el de la de Mondoñedo sólo presentaba en su primitiva estructura dos órdenes de muy estrechas ventanas: uno para iluminar las naves laterales y otro las galerías superiores, que no comunican con la nave mayor más que por una ventana sobre cada formero bajo, y no tienen, por lo tanto, el carácter de verdadero triforio.

Pórtico.—Es el único ejemplar de su género que ofrecen las catedrales gallegas, pues el famosísimo de la compostelana y el rico de la de Orense son interiores, y el exterior de la de Lugo no es, en realidad, sino un suntuoso cobertizo agregado posteriormente á la primitiva portada románica, y no forma, por lo tanto, con ella, un armónico conjunto, cual se verifica en la tudense.

Avalora más aún este último pórtico exterior, la circunstancia de ser muy contados los ejemplares de su género que ofrecen las catedrales de las demás comarcas españolas, pues el de imafronte de la legionense es corrido, abarcando el frente de las tres naves y los de otras catedrales tan importantes como las de Avila, Tarragona, Barcelona, Toledo, Salamanca, Segovia y Sevilla carecen de él.

Tampoco se encuentran verdaderos pórticos ojivales del siglo XIII en las fachadas principales de las grandes catedrales francesas del XIII, como los de Amiens, de Paris y de Reims, en que se quiso facilitar cuanto fuera dable el acceso de los fieles al templo, y sólo se encuentran en los hastiales de naves de cruceros de algunas de ellas, como los de Bourges, que abrigan portadas románicas, y los incomparables de la de Chartres que son corridos, como el legionense, y ofrecen por lo tanto distinto carácter que el de las márgenes del Miño.

Claustro.—Por su extensión, armónicas proporciones, preciados sepul-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY

Cuerpo del triforio y embovedamientos altos



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

CATEDRAL DE TUY

Presbiterio

LAM. IV.

cros en él subsistentes y por conservar íntegras la mayor parte de sus primitivas y delicadas estructuras (1), constituye uno de los más selectos monumentos de su género que ofrecen las catedrales gallegas; pues el rico claustro del templo auriense ha sido torpemente mutilado; el de la catedral compostelana es de transición del ojival al renacimiento, y los de Lugo y de Mondoñedo son de época posterior y no pueden, en modo alguno, ponerse en parangón con el de las encantadoras márgenes del Miño. El trazado de este último se asemeja grandemente al del claustro principal del monasterio cisterciense de Plobet en Cataluña, resultando verdaderamente curiosa tal analogía de formas en dos monumentos tan distantes entre sí.

Es también de notar que el procedimiento de moldados chaflanes empleado en los contrafuertes del claustro para pasar del prisma rectangular al ochavado, ofrece grandes analogías con una de las dos soluciones dadas á los exteriores de las cúpulas de las mezquitas y de las tumbas del Gran Karafah en el Cairo, durante los siglos XIII y XIV, para pasar igualmente de la planta cuadrada á la octogonal.

Desgraciadamente los modernos pilares, colocados en el patio para sostener las galerías superiores adicionadas al palacio episcopal, interrumpen las agradables perspectivas de sus claustros, no permitiendo, por lo tanto, apreciar el hermoso efecto de tan interesante producción arquitectónica.

H.—Períodos de construcción y juicio crítico.

Cronología.—Difícil es, en verdad, aquilatar por los caracteres de las diversas fábricas las fechas de erección que los anales históricos consignan para cada una de ellas, á causa de la persistencia de los estilos románico y ojival en las construcciones gallegas.

Así, por ejemplo, en la iglesia parroquial de San Martín de Noya y en varias iglesias franciscanas y dominicas de Galicia, levantadas en pleno siglo XV, se descubren fuertísimas reminiscencias del estilo románico (2), y la antigua iglesia de Bayona, que al parecer ha sido erigida en 1278, es de planta y estructura románica.

Respecto al estilo ojival, perdura tambien en Galicia hasta períodos muy cercanos al nuestro, cual lo demuestra la bóveda de crucería que cubre la capilla mayor de Santa María de Ortigueira, erigida en la segunda mitad del siglo XVII, y en la iglesia de San Francisco del mismo Tuy de igual tiempo, aparecen asimismo tres bóvedas articuladas de estructura marcadamente ojival.

Por estas razones es muy difícil aventurar juicios cronológicos respecto á las diversas fábricas que constituyen la catedral tudense.

Desde luego, no viéndose en las obras primitivas más que una directa aplicación de las estructuras de la compostelana, no es posible resolver técnicamente las dudas que sugieren los documentos antes mencionados respecto á la fecha de fundación del templo tudense.

En cuanto al pórtico, por el gran adelanto que ofrece en estatuaria y elementos ornamentales, no creo pueda corresponder al del siglo XIII á que se

(1) La cornisa y los escalonados remates de los contrafuertes son los únicos elementos constructivos, mutilados á consecuencia de la implantación de las galerías sobre los claustros.

(2) Villa-amil: Obra cit., 140.

refiere el documento dado á luz por el insigne arqueólogo é historiador señor López Ferreiro, sino más bien á otro anterior, á no ser que las obras del actual se hallasen suspendidas por largo tiempo, pues no creo pueda juzgarse este pórtico anterior al claustro que, según se ha visto, fué erigido á principios de la decimoquinta centuria.

Juicio crítico.—Este notable monumento, á la vez casa del Señor y fortaleza, ofrece además singulares atractivos por la diversidad de influencias artísticas que en él campean.

IV. — RESUMEN

Importancia monumental de Tuy.

Aunque ninguno de los tres templos citados puede colocarse á la altura de los más selectos de su especie respectiva que, por fortuna, se conservan en nuestro suelo, su conjunto presenta, sin embargo, un acabado cuadro arquitectónico y escultórico de los tiempos medios en Galicia, como trasunto fiel de su interesante historia.

Ofrece la antigua catedral de San Buenaventura, después iglesia de San Bartolomé, la más sencilla expresión arquitectónica y los rudos esbozos ornamentales correspondientes al primer período del arte románico.

Encuéntranse reunidos en la iglesia de Santo Domingo un muy preciado ejemplar de portada románica y un acabado tipo de cabecera y crucero perteneciente á la arquitectura y escultura monástica del arte ojival gallego de fines de la Edad Media.

Constituye, por último, la catedral un interesante museo arquitectónico que muestra sus diversas galas á partir del arte románico del segundo período, que campea en parte de su organismo interior, en su original é importante fachada N. y en la formidable torre contigua. Brilla el ojival del primer período en la mayor parte de los embovedamientos, y el de fecha posterior, con influencias todavía románicas, en el claustro y en el único pórtico de su género, con estatuaria también ojival, que se encuentra en las catedrales gallegas.

Tres son los lunares que afean grandemente tan hermoso y acabado cuadro: 1.º, el acodalado interior de los pilares de la nave mayor, que sólo podría suprimirse mediante costosas obras de reconstrucción en que no es dable pensar; 2.º, los deformes pilares colocados en el patio del claustro para sostener las galerías superiores, que no sería difícil suprimir; 3.º, la moderna entrada al palacio episcopal que cierra el costado derecho del pórtico y oculta parte de tan bello imafronte. La singularidad de este pórtico, y el sitio tan principal en que se halla emplazado le prestan mayores atractivos y causa por lo tanto gran sentimiento al artista y al arqueólogo que lo contemplan, la vista del feo aditamento colocado modernamente á su derecha, por lo cual me permito concluir este pobre trabajo, llamando respetuosamente la superior atención del Muy Reverendo Prelado de la Diócesis tudense acerca de la conveniencia de su desaparición, á fin de conseguir que el principal monumento de dicha Sede, dedicado á la Santa Virgen María, muestre con todo el posible esplendor las variadas y singulares manifestaciones artísticas que atesoran sus preciadas fábricas y resulte digno de tan excelsa advocación.

ADOLFO FERNANDEZ CASANOVA.

BIBLIOGRAFÍA

Las pintoras españolas, por D. José Parada y Santín, con un prólogo del Excmo. Sr. D. Angel Avilés.

Las diversas y al parecer antitéticas aptitudes que reúne en su personalidad de publicista el Sr. Parada y Santín, han dado como fruto libros, opúsculos y artículos curiosos, que prestan la innegable utilidad de nacer por causa de esa variedad de cultura científica y artística que recíprocamente se complementa y produce sus mejores resultados así acumulada. Contra lo que opinan algunos exagerados partidarios de los estudios intensivos y de las especializaciones escuetas, la cultura extensa y varia es la más firme base de toda sólida investigación, y el cultivo combinado de determinadas ciencias y artes no tropieza con la incompatibilidad de disposiciones que se presume, porque descansa en el proceso inductivo, empleado por el observador en el estudio de las ciencias naturales como en el cultivo de las Bellas Artes. Baste esto en cuanto se refiere á la personalidad del autor, sobradamente conocida, y me sirve de ocasión para defender doctrinas de luengo tiempo sustentadas.

El folleto que encabeza estas líneas no reviste ese carácter especial de los trabajos del Sr. Parada; se circunscribe á la esfera del arte, que es quizá por la que siente decidida predilección. Le titula, con sobrada modestia, boceto histórico-biográfico y artístico, y traza en sus pocas páginas un cuadro tan completo como conciso de la intervención femenina en el desenvolvimiento del arte de la pintura en España.

Contando aún muy pocos años reunió el autor numerosos datos de este asunto, ayudando á su padre en la confección de la obra *Escritoras y eruditas españolas*, datos que merecieron con justicia los honores de la publicación en la *Ilustración Española y Americana*. Posteriormente fué adicionándolos con nuevas investigaciones y descubrimientos, y reunidos todos constituyen el fondo de la última obra que ha lanzado á la publicidad sobre tal asunto.

No cabe duda—según hace notar el ilustre prologuista de este libro, el Sr. Avilés—que en el alma femenina predomina la parte afectiva y que es, por tanto, la mujer tan apta ó más que el hombre para el cultivo de las Bellas Artes. No es esto sólo; si por predisposición la mujer puede brillar en el cultivo de aquéllas, la educación de su sentimiento lo aconseja, además, como medio de depurar sus influjos con la percepción de la belleza natural y su apreciación, favoreciendo la transformación de la violencia propia de las pasiones en la tranquilidad de los afectos.

Muchas afirmaciones y originales ideas sobre el arte de la pintura y su historia, expuestas con cierto carácter de generalidad, se encierran en los apartados de este interesante estudio y sobre algunas de ellas me permitiría abrir discusión, si la falta de espacio no me lo impidiese, al par que suscribo con gusto otras. Refiriéndose á la intervención que en los orígenes y primeros desenvolvimientos de la pintura medioeval pudo corresponder al elemento femenino, apunta la idea de que las comunidades de religiosas y aun las damas pertenecientes á las altas clases sociales debieron de ocupar sus ocios en trabajos de esa clase. A tal conclusión llega teniendo en cuenta la parte que es sabido tomaba el bello sexo en la fabricación de tapices, siendo así que en ellos entran como elementos el dibujo y el colorido, y la

situación especial de la mujer en la Edad Media. Las espléndidas obras de tapicería, debidas á manos femeninas en tales tiempos, no sólo se prestan á conjeturar el cultivo de la pintura por religiosas y nobles, sino que constituyen gallarda muestra, por sus condiciones, del grado en que la poseían; dígalo la curiosísima tapicería de la reina Matilde, bordada por ésta y sus cortesanos para perpetuar gráficamente la conquista de Inglaterra, realizada por su esposo el gran Duque Guillermo de Normandía.

El estudio del Sr. Parada, después de estas indicaciones sobre la pintura en la Edad Media, se fija principalmente en las pintoras que florecieron á partir de la época del Renacimiento, desde sus comienzos hasta principios del siglo XVIII, y desde aquí á nuestros días, agrupándolas según que pertenecieron ó no á familias de artistas ó vivieron en religión, en el primer período, y distinguiendo, en el segundo, las que se educaron ó pertenecieron á la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de las que no tuvieron aquel precedente en su carrera ó se vieron favorecidas por esta alta distinción.

En el transcurso de estas someras indicaciones me he referido al prólogo que el opúsculo lleva, labor de estilista y de quien siente profundamente el arte, como propia del Sr. Avilés, y que viene á completar los reconocidos méritos del estudio debido á los desvelos del Sr. Parada y Santín.

Elogio histórico de D. Antonio José Cavanilles, por D. José Pizcueta. Premiado por la Real Sociedad Económica de Valencia en 1826.

La vida de Cavanilles fué la vida de un hombre dedicado por completo á la ciencia, primeramente como profesor oficial, más tarde como preceptor de los vástagos de los Duques del Infantado, situación esta última que aceptó, no para ganar influencias y favorecer su medro personal, sino para aumentar sus medios de investigación, trasladándose á París y estudiando con las eminencias de su tiempo. La Gramática y las Humanidades al comenzar su labor de estudiante, la Filosofía después, las Matemáticas y las Ciencias naturales en último lugar, todo fué recorrido por su incansable actividad con provecho. Un suceso puramente casual le incitó á cultivar los estudios de Botánica, cuando ya contaba treinta y seis años, y después de haber brillado en muchas y varias disciplinas, formándose una sólida y amplia cultura, constituyó con aquéllos la especialidad que le dió fama universal, haciendo que su nombre se recuerde encomiásticamente en las Universidades extranjeras más que en España.

La iniciativa de la Real Sociedad Económica de Valencia abriendo un concurso en 1826 para premiar el mejor elogio histórico que de este sabio valenciano se presentase, por todos conceptos laudable, halló su mejor intérprete en un escritor fácil y correcto que, á juzgar por esta galana muestra de su ingenio, es de presumir que hubiera figurado en primera línea entre los escritores de su tiempo, si sus trabajos, como médico favorecido por las gentes, no se hubiesen sobrepuesto á sus inclinaciones de publicista é impedido que dejase escrito algo más sobre su labor docente.

El elogio histórico de Cavanilles debido á Pizcueta es un monumento digno de estimación, donde se recogen datos curiosos de la vida del primero, que quizá se habrían perdido de otra suerte, y sirven hoy de obligado precedente para juzgar del mérito de sus múltiples escritos en relación con la cultura

científica del período. Es además dicho elogio uno de los pocos trabajos que el Dr. Pizcueta dió á la publicidad, y el que por su asunto se presta más á desenvolver sus innegables dotes de literato, bastando, aunque fuese solo, para acreditarle como tal.

Nombres tan preclaros de la ciencia española merecen perpetuarse en la memoria de las gentes, y la empresa comenzada por la Real Sociedad Económica de Valencia ha recibido digno remate, merced á los empeños del señor Conde de Cerragería, que en cuidada edición, publicada á sus expensas, ha reunido el *Elogio histórico de Cavanilles*, digno homenaje á la personalidad del elogiado y muestra fehaciente de las relevantes dotes literarias de su autor y un estudio biográfico de éste, que bien merece el Dr. Pizcueta, por haber cultivado la misma especialidad y por el asunto que trató en su más importante trabajo, que no pase inadvertido su nombre al pronunciar al de Cavanilles.

La Oftalmología en tiempo de los romanos, por el Dr. Rodolfo del Castillo y Quartiellers.

Este curioso libro sobre los adelantos realizados por los romanos en la especialidad médica que en el título se expresa, perfectamente documentado y profusamente ilustrado, forma parte de una serie de trabajos que su autor ha destinado á esclarecer los progresos de las ciencias médicas en la antigüedad y preferentemente los conseguidos en la Oftalmología, objeto de su predilección como profesor que es de la Clínica de enfermedades de los ojos en el Instituto del Dr. Rubio.

Además de los trabajos concernientes al período oriental, ha dedicado buena parte de sus investigaciones á ensanchar el campo de estos conocimientos con relación al pueblo romano, publicando su *Epigrafía oftalmológica hispano-romana*, una adición á la misma, *Los colirios oleosos en la antigüedad,* y la obra que es objeto de estas líneas, prescindiendo de algún otro opúsculo sobre el mismo asunto. Para dar cima á su empresa utiliza las obras que los médicos de esas épocas nos legaron y testimonios de escritores coetáneos, combinándolos con el más detenido examen de las inscripciones y restos monumentales que andan dispersos por los museos de Europa, por lo cual la labor del Dr. Rodolfo del Castillo tiene un primordial interés arqueológico.

La Arqueología presta con sus auxilios valor á las afirmaciones históricas: la historia de la Medicina puede hallar poderosos elementos de investigación en el examen de los restos monumentales de lejanos tiempos; ¿por qué entonces desdeñar estos elementos y abandonar el cultivo de tales ramas del humano saber en perjuicio de las ciencias médicas? Sólo podría comprenderse este desprecio, por desgracia pocas veces vencido, según lo es en libros como el que examino, reconociendo que la historia de esas ciencias no reviste importancia ni reporta beneficios; pero además de que las conquistas del pasado, aun siendo escasas, ofrecen sólida base al presente y son auxilio del porvenir, la historia de la vida humana es tanto más interesante cuanto más se aplica á conocer el progreso del trabajo humano y se teje mal si le faltan datos sobre alguna de sus manifestaciones.

Inspirado en las ideas expuestas, el libro del Sr. Castillo es de reconocida utilidad, y viene á llenar un vacío inexplicable en esta clase de investigaciones. Sus méritos compensan con ventaja algunos juicios exagerados y convic-

ciones no muy en armonía con la realidad histórica sobre la significación del pueblo romano enfrente de los restantes pueblos de la Edad Antigua y el valor de su cultura y civilización, así como el lenguaje un tanto difícil de ciertos párrafos, que indica ha sido el libro escrito al correr de la pluma.

Excursión por América: Costa Rica, por D. José Segarra y D. Joaquín Juliá. San José de Costa Rica, 1907.

Seguramente los lectores del BOLETÍN tendrán idea por las relaciones de los periódicos, por el comentario de las noticias que transmiten de unas á otras reuniones los amantes de lo sensacional y del *excursionismo heróico*, ó por la lectura de los libros que llevan publicados, de los jóvenes escritores valencianos Segarra y Juliá. Nacidos de modesta familia y educados en la Escuela de Artesanos de la ciudad levantina, sintieron la necesidad de dilatar su esfera de acción y enriquecer el caudal de sus conocimientos, sentando plaza de viandantes para dedicarse á contemplar las bellezas atesoradas en el mundo, á escudriñar sus olvidados rincones y traducir con fino espíritu de observación y númen juguetón y mesuradamente crítico, sus impresiones en páginas de amena lectura.

Acometieron su empresa con una excursión por Italia y el Mediodía de Francia, á la que pusieron remate en París. Su primer libro fué dedicado á la estancia y recuerdos de Provenza; Segarra dió en la capital de la vecina República una interesante conferencia sobre el tema de sus viajes, y comenzada bajo tan favorables auspicios la labor de publicistas, volvieron á España para ocupar digno puesto en la prensa con sus crónicas. No debían, sin embargo, detenerse en el comienzo de la senda emprendida; necesitaban aumentar la materia de sus trabajos literarios, realizar nuevos viajes, y esta vez el itinerario trazado alcanzó una extensión considerable: el Nuevo Continente fué el elegido para campo de sus investigaciones. Primero Cuba, al presente Costa Rica, después no sabemos... Poco á poco van convirtiendo en realidades sus proyectos.

El libro que publicaron sobre Cuba mereció una feliz acogida de la crítica; no tengo la fortuna de conocerle. El que hace muy poco vió la luz, dedicado á la República centro-americana en donde ahora se encuentran, despierta un vivo interés por la variedad y curiosidad de su contenido, que recibe forma en un lenguaje sencillo, más flexible que limado.

Los anuncios de próximas revueltas en Costa Rica hicierón nacer en el ánimo de los autores el vehemente deseo de visitar aquellos parajes, pues, como ellos dicen irónicamente, en esas situaciones azarosas porque suelen atravesar las comunidades políticas, se revelan grandes héroes, obscuros trabajadores é ignorados genios, llevando las huestes á la victoria ó haciéndose cargo de los destinos del país con habilidad irrefragable; los sueños de la ambición los encaminó al centro de América.

Imitando con raro acierto el estilo y lenguaje de nuestros cronistas del siglo XVI, reseñan su salida de la Habana, la travesía y su feliz arribo á Puerto Limón. Este capítulo es una muestra acabada, sin que deje de tener algunos lunares tal imitación, de la facilidad con que dominan el castellano y el grado de corrección á que pueden llegar cuidando la redacción de sus escritos. La novela del indiano, del pariente que hace fortuna en lejanas tierras, tan repetida en ciertas comarcas españolas que se despueblan en bene-

ficio de los países de la América latina, es otro de los incentivos que para nuestros excursionistas tuvo la entrada en Costa Rica. Apenas llegados encuentran al pariente que buscaban, y con su apoyo se les abren las primeras puertas, medio necesario para ingerirse en la sociedad costarricense.

Salen de Puerto Limón y se detienen en la finca Numancia, propiedad de otro hijo de Valencia, amigo del pariente indiano. La finca está enclavada en lo más fragoso de la comarca, ceñida á las faldas de los montes de Sierra Morena, cerca del apagado volcán de Turrialba, imponente mole de tres mil metros, que contribuye en gran parte á dar el aspecto de grandeza con que á los ojos del espectador se presenta aquel paisaje. En sus *apuntes campestres* describen las costumbres de los habitantes de esas granjas, la belleza de las selvas circundantes y curiosidades relativas á los animales, inofensivos ó dañinos, que allí tienen sus guaridas, y de los cuales los últimos—con su presencia—ponen temporalmente en conmoción á los moradores de los reducidos poblados.

La capital de la República merece de los autores del libro un estudio detenido. No importa que sus irónicos ensueños se desvanezcan sin llegar á ceñir la corona de laurel destinada á los héroes: su estancia en San José les convence de que son infundados los temores de revueltas en aquel pueblo, pero á su vez les proporciona el medio de alabar el carácter pacífico de los costarricenses, ese su admirable instinto de conservación que los distingue de los demás centro-americanos y favorece el desarrollo de su actividad.

Aspecto natural, edificios notables, costumbres de sus gentes, figuras salientes en la política y la literatura, elementos de civilización, todo eso es objeto de las numerosas páginas que dedican á la capital. Sus entrevistas con los dos repúblicos que se sucedieron en la jefatura del Estado el 8 de Mayo de 1906, Esquivel y González Víquez, aparecen descritas con sobriedad y matizado su recuerdo con chispazos de ingenio y sanos comentarios á los programas de su respectiva acción gubernamental.

Con el título de «Lecturas» encabezan el capítulo en que estudian el movimiento literario. Cítanse en él nombres y trabajos que son de nosotros conocidos por las espléndidas remesas de libros que la Biblioteca Nacional de Costa Rica viene haciéndonos en correspondencia al envío del BOLETÍN. Muchos de ellos son juzgados favorable y hasta encomiásticamente por los Sres. Segarra y Juliá, como lo han sido por mí y hubiese hecho público si las materias tratadas en algunos no se separasen notablemente de la especialidad de nuestra publicación. Sirva, pues, el capítulo «Lecturas» de la obra objeto de estas líneas, para dar á conocer los laudables esfuerzos que en las esferas oficiales de Costa Rica se realizan en pro de la cultura del país y para difundir más allá de sus fronteras el conocimiento de la labor emprendida; á aquél me remito como más completo, sin ser esto óbice á que más adelante, entresacando de los estudios recibidos los de carácter histórico, dedique algunas cuartillas á tan simpática empresa.

El viaje á las costas del Pacífico ocupa la tercera parte del libro *Costa Rica*, y como la materia se presta, la amenidad, el interés y las gracias de un estilo satírico rebosan en sus páginas y hacen desear al lector que no arraiguen en Costa Rica los jóvenes excursionistas españoles y dispongan pronto de nuevas impresiones para otro libro.

Correspondencia epistolar entre D. José de Vargas Ponce y D. Juan A. Ceán Bermúdez durante los años de 1803 á 1805, presentada á la Real Academia de la Historia por el Marqués de Seoane.

Nada más apropiado para descubrir el grado de entusiasmo producido en ciertos hombres por sus trabajos profesionales que las manifestaciones de su vida íntima y las relaciones que en esta esfera mantienen, adonde tratan de llevar, ó por lo menos muestran, esa intensa satisfacción que les causa toda nueva conquista alcanzada en la ciencia ó arte objeto de sus devociones. Allí donde les es lícito desbordarse en la exteriorización de sus más preciados anhelos y vestirla con el ropaje sencillo y á veces desaliñado, pero mejor ceñido, del lenguaje familiar, se encuentra el espejo de su alma, la verdad de sus propósitos, el individuo que los convencionalismos sociales quieren traducir, valga la frase, á la vida colectiva y lo transforman, y ese estado íntimo es piedra de toque para juzgar del valor que debe atribuirse á los arrestos científicos ó artísticos de un hombre, tan necesaria como el estudio del medio ambiente en que se formó y dió rienda suelta á su actividad.

Leyendo las cartas que el Marqués de Seoane ha publicado de Vargas Ponce y Ceán Bermúdez, se confirma la importancia de estos trabajos. En dicha correspondencia palpita la laboriosidad y el entusiasmo de los dos eruditos arqueólogos á través del *estilo jocoso y poco correcto de Vargas y de la circunspección y aplomo de que dió pruebas en sus actos Ceán,* según hace notar con estas mismas y acertadas frases el recopilador de aquélla.

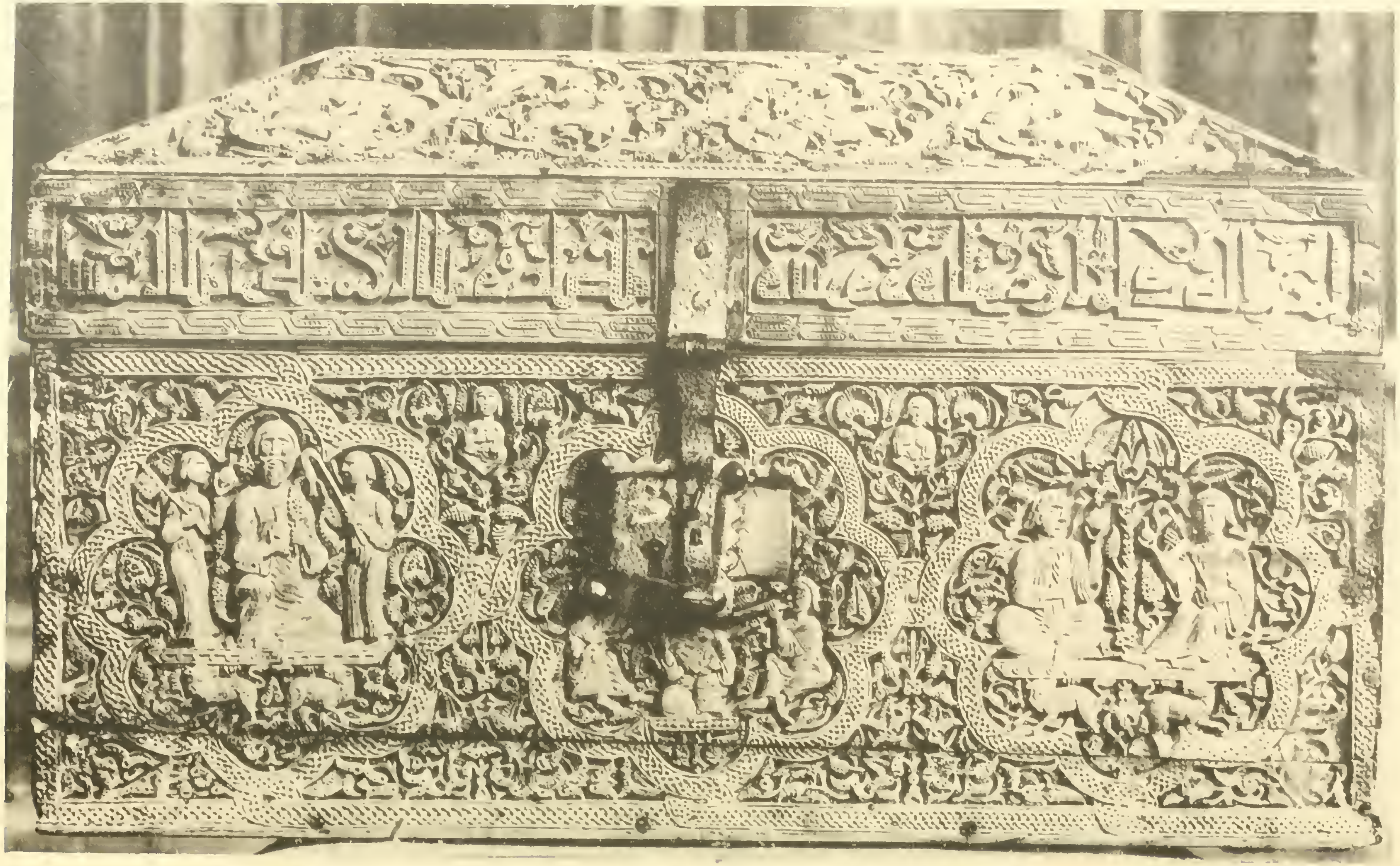
Vargas solicitaba de Ceán el envío de los datos que sobre Cano existiesen en el Archivo de Indias de Sevilla; Ceán, á su vez, pedía á Vargas noticias sobre los arquitectos y arte de Guipúzcoa. Con este doble motivo se hacen, sobre todo en las cartas de Vargas, afirmaciones muy curiosas respecto á la intervención de algunos arquitectos y maestros de obras en la conservación ó reforma de los monumentos artísticos y el celo de los eclesiásticos por los mismos. Hablando de la parroquia de San Bartolomé de Olaso, dice: «Era muy antigua é inmemorial en 1290; es ya un montón de ruinas, porque los clérigos, protestando que se caía (y ni con tiro de pólvora la pudieron derrocar), la echaron abajo por no subir la cuestecita en que estaba, algo fuera del lugar.» Excusado me parece el comentario al hecho que denuncia el ilustre investigador y referirlo á otros de índole parecida que se registran, por desgracia, al presente.

El Marqués de Seoane expone en muy pocas lineas, con trazos de singular acierto, la característica de ambos escritores, el interés que la correspondencia reunida tiene para la historia artística de Guipúzcoa y el amor que le inspira la misión encomendada á la Comisión de Monumentos de aquella provincia, cuyo cumplimiento se ve impedido por múltiples causas.

ALFREDO SERRANO JOVER

En el tiempo que, por diversas circunstancias, han dejado de publicarse estas crónicas bibliográficas, se han acumulado más libros de los que es posible resumir en los límites de una de ellas, quedando para la próxima los tres que se recibieron en último lugar:

Don Pedro López de Miranda, estudio histórico por D. Carlos Groizard.—*Los cuatrocentistas catalanes*, por D. Salvador San-pere y Miquel. — *El General Martínez Campos y su monumento*, por D. José Ibáñez Marín y el Marqués de Cabriñana.



Cliché de J. Altadill

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

PAMPLONA

Arqueta de la Catedral

BOLETÍN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XV. — Núm. 174

Madrid. — Agosto de 1907.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati,* Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet,* Ballesta, 30.

ADVERTENCIA

El día 8 de Octubre, cuando se iba á ordenar el presente número para repartirlo enseguida, anunciaron el envío de dos interesantes trabajos otros tantos consocios nuestros, prometiendo entregarlos en la Redacción el día 15 lo más tarde. Se ha esperado hasta el 24 por la mañana y los susodichos estudios no han llegado, por causas de seguro independientes de la buena voluntad de nuestros dignos compañeros. No pudiendo aguardar más, confeccionamos el número con otros materiales para empezar á repartirle antes de fin de mes, explicando por esta nota á nuestros lectores la causa del retraso.

Fototipias.

SILLERÍA DEL PAULAR.—SILLERÍA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE

Véase el estudio acerca de las sillerías españolas que está publicando don Pelayo Quintero.

PAMPLONA: ARQUETA DE LA CATEDRAL

Se la cita al paso en los artículos «Puertas artísticas de monumentos españoles» como una de las varias pruebas de las influencias islamitas en todo el desarrollo del arte español.

Lleva el nombre de Agib y la fecha de la Egira, que reducida á los años de Jesucristo corresponde al 1005.

Es de labor profusa y bastante delicada. Hay en ella representadas luchas de animales, combates de hombres contra fieras y escenas de cacerías. En otros recuadros se ven sentados personajes en medio de otros que los atienden respetuosamente.

Puede calificársela de una joya de excepcional importancia, como otras varias que posee el privilegiado tesoro de la Catedral de Pamplona.

TARAZONA: INTERIOR Y PORTADA DE LA CATEDRAL

Se sacaron estas fotografías con ocasión del viaje de nuestros compañeros á la ciudad aragonesa, y se publican como ilustración á la reseña escrita por el Sr. Pruneda.

En Tarazona admiraron también los excursionistas los curiosísimos azulejos con cabeza de relieve que adornan la torre, y representan uno de los últimos períodos del arte de cerámica esmaltada que lució en tantos monumentos del país.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

(Continuación.)

San Francisco el Grande (Madrid).—Tres sillerías de distintas procedencias (1) se guardan en este suntuoso templo: una en el Coro (cuyo origen no se puede precisar), otra en el Presbiterio (procedente del Parral de Segovia) y la tercera en la sala Capitular (traída hace años de la Cartuja del Paular).

Fué instalada la sillería del Coro cuando se terminó de pintar la bóveda del mismo; ocupa el espacio comprendido entre los dos órganos; sumando un total de 40 sitiales y una serie de otros tantos respaldares, mas otros cuatro tableros semejantes, correspondientes á los ángulos y que carecen de asiento. En cada uno de los tableros va tallada en bajo relieve una figura (de casi tamaño natural) representando la imagen de algún santo ó santa. Sobre todos ellos, y adelantando hasta cubrir el saliente de los asientos, corre un dosel de traza ojival, formado por arcos canopiales, florenzados y calados y encima crestería igualmente calada, con pináculos, florones y escuditos con atributos cristianos. Delante de las sillas corre un atril reclinatorio, en cuyo frente aparecen talladas escenas de la historia de David, cuya factura artística indica una época muy posterior.

Esta sillería fué restaurada y colocada donde hoy se ve, por el carpintero tallista Sr. Guirao, y como puede juzgarse en la fototipia, es una amalgama de elementos artísticos diversos, pertenecientes á épocas diferentes.

Entre las imágenes talladas en los tableros están: un San Juan con el cordero, Jesucristo con globo y cruz, San Pedro, San Miguel, San Andrés, un santo con una gran cuchilla y un monstruo encadenado á sus pies, San Lorenzo, otro Jesús, un santo desnudo y dos perros ó leones (2) lamiéndole los pies, otro San Pedro, santa con largas trenzas, otra con corona de espinas y unas tenazas en la mano, y hay una que bien pudiera ser Santa Teresa, pues viste ropa monjil, tiene en las manos un libro con un corazón y pisa un monstruo; además tenemos varias, cuya correspondencia no es fácil adivinar, como las que representan un personaje con dalmática y birrete; guerrero con armadura, cota, venablo, mandoble y manto; hombre con turbante, larga túnica, escarcela y botas altas. Esta figura y la del personaje con dalmática no tienen nimbo como todas las demás, y por lo tanto, quizá en vez de santos representen patronos ó protectores, como sucede en el coro de San Benito de Valladolid.

Observando detenidamente estas tallas se ven ciertos detalles propios del siglo XVI; pero su factura artística es más propia de un entallador mediano del XVII.

Las separaciones de los tableros apoyadas sobre los brazales, así como los costados de éstos, son semejantes á los del Paular que hay en la sala Capitular; pero la interpretación artística es mucho peor y muestra un artífice ó una época decadente que no sentían el estilo. Lo mismo sucede con las tallas que hay á los pies de cada figura, entre las cuales se ven animales, grupos

(1) Hay otra más, pero sin tallas y muy moderna.

(2) Pudiera significar el Profeta Daniel.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID: SAN FRANCISCO EL GRANDE

Lado derecho de la Sillería que está en el Coro



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SILLERÍA DEL PAULAR

Sala Capitular de San Francisco el Grande

ornamentales, monstruos, atributos de la Pasión, los cuatro animales compañeros de los Evangelistas, escudos heráldicos, etc., etc. Las tallas del reclinatorio acusan ya una fecha más dentro del siglo XVIII que del XVII.

Si la imagen que indicamos como probable de Santa Teresa representa, como parece, á la ilustre escritora; enamorada de Jesús y venciendo á la herejía y á las pasiones, no puede ser anterior al siglo XVII, en que fué canonizada, y por tanto, la sillería sería obra, en su mayor parte, de dicha época, ejecutada por varios entalladores (probablemente monjes), sirviendo de modelo otra más antigua ó bien compuesta con trozos de varias sillerías unidos con otros nuevos.

No son muy precisas las noticias que hemos podido recoger para aclarar este punto; por una parte resulta, que en la Iglesia de Santo Domingo el Real de Madrid existió una sillería construída en el reinado de Felipe III, compuesta de 50 sillas con tableros en forma de hornacina con un cascarón en el cerramiento y arco de medio punto por el frente, apoyando en delgadas columnas y en el fondo pilastras correspondiendo con ellas. Terminaba (según la descripción que de ella se hace en el Museo Español de Antigüedades) en un coronamiento calado interrumpido por agujas, enmedio de las cuales campeaba el escudo de Santo Domingo. Por esta descripción, podía tal sillería ser la misma que hoy vemos reformada en San Francisco, mucho más si se tiene presente que al derribarse Santo Domingo fué trasladada su sillería al Museo Arqueológico, y en dicho establecimiento no existe hoy resto alguno de ella, pero sí un documento fechado en 1873, en que dice se llevaron 50 sillas de coro á San Francisco el Grande; y como las del Parral, que están en el Presbiterio, son 30 y llegaron directamente de Segovia, se podría afirmar que las sillas que están en el Coro y las de Santo Domingo son las mismas: si uno de los empleados antiguos del hermoso templo madrileño no asegurara su procedencia del Paular; afirmación que no nos llega á convencer, pues resultarían tres sillerías las que había en la Cartuja, no debiendo ser más que dos; y siempre resultaría demasiado ostentosa para un coro de conversos, los cuales solían tener sillas más sencillas que los sacerdotes, como lo son las que hay en la sacristía procedentes de dicho Monasterio: en cambio es muy adecuada para un convento de dominicos protegidos por los Reyes y que llevó el título de Real. Por todo esto, creemos lo más probable que la sillería de que nos venimos ocupando es la de Santo Domingo, arreglada y recompuesta con trozos antiguos, que le dieron el carácter extraño que actualmente tiene, acabando de transformarse al ser instalada donde hoy está, escogiendo trozos entre restos amontonados de diversas procedencias, enlazados y completados sin el debido estudio y criterio artístico.

Sillería del Paular.—Instalada en una pequeña sala, que llaman Capitular (al lado de la sacristía), están los restos de la sillería que perteneció al coro de monjes profesos del Paular, en cuyos sitiales, respaldos y dosel, á pesar de que la mayoría de sus elementos son de arte plateresco, se nota un ambiente tal del período anterior, que claramente se ve la educación recibida por los maestros entalladores que la trabajaran.

Se compone de 17 sitiales del tamaño corriente y dos mayores, independientes del resto de la sillería, destinados al prior y al preste oficiante (1).

(1) En la Misa conventual el celebrante ó preste se sentaba en la silla principal y la comunidad ayudaba la Misa á canto llano.

Estos dos tienen grandes doseletes ojivales, con calados, follajes, pináculos y demás elementos del período florido, siendo uno de ellos mucho mayor que el otro y su ornamentación más escogida. En el respaldo tiene un gran tablero con un grupo de figuras en relieve, representando el martirio de un monje (quizá refiriéndose al del Beato Landuino, bárbaramente martirizado por los herejes). Aparece la figura principal casi desnuda, pues no tiene más que un ligero paño suelto; la cabeza es de fraile, con cerquillo, y las manos están amarradas por la espalda á una columna; junto á esta figura otras dos de hombres, con extraña indumentaria; le pasan por la espalda una especie de peines ó gradillas con que le desgarran la piel. El carácter de esta talla es de marcada influencia del Norte, y en los trajes y tipos de los verdugos parece quiso el tallista representar gentes extranjeras (sin duda para significar á los herejes). Encima de este tablero hay otro con la imagen del Padre Eterno presentando á Jesús; es de grandes proporciones y tallada en medio relieve.

El otro sitial suelto parece de época un poco posterior, y es de mucho menos mérito, pues los tableros del respaldo sólo están decorados con tallas ornamentales de motivos geométricos y vegetales, de arte ojival decadente.

El resto de la sillería lo componen dos series de tableros: unos pequeños, con relieves de animales y figuras fantásticas, de carácter ojival la mayor parte, y otros grandes (separados entre sí por columnitas abalustradas), en los que aparecen talladas en bajo relieve imágenes de santos, todos presentados de pie y con la cabeza situada en el centro de la concha que forma la parte superior del tablero.

Los santos representados, empezando desde la derecha de la puerta de entrada, son: la Virgen y el Niño; San José; San Pablo, en hábito de peregrino, con cayado, rosario, libro y cuervo con el pan; San Jerónimo, con sombrero redondo, león á los pies y una iglesia en la mano izquierda; San Bruno (1); San Juan; santa con libro y pluma en la mano; San Agustín, vestido de Obispo y con un cisne á los pies; santa con palma y una saeta en la mano; San Ildefonso; otro santo con mitra é iglesia; San Antón, con libro, campanilla y cerdo; los cuatro Evangelistas; Santa Clara, fundadora, y otro (con un cáliz en la mano) que puede ser San Benito, abad.

Cobijando todos estos sitiales corre un cornisamento formado por una gran escocia y un friso compuesto de tableros separados por ménsulas (uno por cada silla) ó modillones invertidos, molduras y cresteria, decorado todo con profusión en estilo Renacimiento.

Los brazales bajos tienen forma de voluta, y sobre los altos hay unos tableros decorados para separar las sillas unas de otras, según la costumbre de los Cartujos.

Está trabajada la sillería en madera obscura, y no se tienen datos sobre quién fuera el artista ó artistas que en ella trabajaran. Juzgando por el arte y factura de sus labores, pertenece á los comienzos del siglo XVI, pudiendo ser muy bien obra del mismo Bartolomé Fernández que trabajó en el Parral, por la gran semejanza que existe entre sus tallas, sobre todo en los tableros grandes que representan imágenes de santos.

(1) Nació San Bruno en Colonia, por el 1035, y se estableció con seis compañeros en un lugar de la diócesis de Grenoble (llamado Desierto de la Cartuja) en el año 1084, por la Natividad de San Juan Bautista.

En el año 1873 fué trasladada esta sillería al lugar donde hoy está, por iniciativa del Sr. Castelar, habiéndose traído desde el sitio llamado Cortijo de Santa María, partido judicial de Torrelavega, donde estuvo la célebre Cartuja, fundada por Don Juan I, cumpliendo voto de su padre, que él hizo suyo (1). Hoy sólo quedan escasas ruinas de tan célebre Monasterio, protegido de los Reyes, siendo verdaderamente providencial el que se hayan conservado sus sillerías.

Sillería del Parral de Segovia.—Los sitiales de esta hermosa obra del Renacimiento español están repartidos hoy, entre el templo de San Francisco el Grande y el Museo Arqueológico Nacional.

En el Presbiterio de la mencionada iglesia hay 26 sillas, que con 17 más de las del Museo, formaban el orden superior de los dos que componían la sillería del antiguo Convento de frailes Jerónimos del Parral.

Entre las imágenes representadas en los tableros están: las de Santo Domingo, San Juan, San Pedro, San Miguel, y en el centro la del Salvador, con globo en una mano y bendiciendo con la otra. La imagen de Santo Domingo de Guzmán se presenta de frente vistiendo hábito monacal, la cabeza de perfil (con cerquillo) y mirando á un Crucifijo que coge con la mano derecha, en la izquierda tiene una pequeña iglesia y á los pies el perro con la antorcha (refiriéndose al sueño que tuviera la madre del Santo antes de nacer éste). San Juan viste túnica y largo manto, tiene libro en una mano y en la otra una pluma, á su lado el Aguila en pie teniendo en el pico un tintero. San Miguel está con grandes alas y manto, armadura á la romana, balanza en la mano izquierda y cruz en la derecha; con los pies aplasta á un monstruo. La de San Pedro con largos ropajes, libro en la mano izquierda y llave grande en la derecha.

Este grupo de sillas debió formar el centro del Coro, porque además de la significación de los personajes representados, el cornisamento ó dosel corrido que las cobija (y que lo mismo que en las del Museo está formado por grupos simétricos correspondientes á cada asiento) tiene sobre las figuritas tenantes de la crestería un pequeño frontón triangular, en cuyo tímpano se destaca la representación del Eterno bendiciendo con las dos manos.

La parte más interesante es la instalada en el Museo Arqueológico, en igual forma que si estuviera en un coro. En la segunda fila están las 17 sillas altas que completan las de San Francisco, y ocho de las bajas, cuatro á cada lado. Delante de ellas se hallan las restantes bajas que son 20, y una corrida, en forma de banco, que ocupa el lugar de tres.

La madera en que está construída es el nogal; y según parece es obra de

(1) El año 1390 tomaron los monjes posesión del lugar, y en los de 1433 á 1440 se edificó la iglesia principal.

Las Cartujas en España datan de sesenta años después de la muerte de San Bruno (6 de Octubre de 1101), en que una colonia de monjes fundó en Cataluña la Cartuja *Scala-Dei*, en la Sierra de Prades (1163). Después se fundó la de *San Pablo de la Marina*, y luego la de *Montealegre*, junto á Tarragona, 1314. En Valencia existieron las de *Porta-Coeli* (1272), *Val-de-Christo* (1385) y *Ara-Christi* (1585). En Aragón, *Las Fuentes* (1507), *Aula-Dei* (1563) y la *Concepción* (1639). En Castilla, *Miraflores* (1442), *Paular* (1390) y *Santa María de Aniago* (1441). Y en Andalucía, *Las Cuevas* de Sevilla (1400). *Cazalla* (1490), *Jerez* (1476) y *Granada* (1515).

De todas ellas la de Miraflores es la mejor conservada y la única habitada en el día por monjes de la Orden, aun cuando no pertenezcan á la Comunidad española que se extinguió.

Bartolomé Fernández de Segovia, que la hizo por el año 1526 en la cantidad de 300.000 mrs. con destino al convento de Jerónimos de Santa María de los Huertos ó del Parral de Segovia (1).

Las sillas altas, del tipo de las de San Benito de Valladolid, son iguales á las ya descritas; las tallas, no de mucho relieve y regularmente ejecutadas. Las hornacinas quedan separadas entre sí por pilastras que sostienen el guardapolvo ó dosel, cuyo frente lo forma un cornisamento sostenido por columnas abalustradas que apoyan en los brazales. Remata el conjunto una crestería calada, compuesta de grupos de figuras tenantes, macetones y escudos con las hojas de parra atributo del Monasterio. El friso está decorado con una serie de cabecitas aladas y simétricas.

Entre los santos representados están: San Frutos, San Roque, San Sebastián, San Antón, San Esteban, San Buenaventura, San Agustín, San Lorenzo, Santa María Magdalena, Santa Agueda, Santa Inés, y en el centro Santa Ana con la Virgen en los brazos.

Las sillas bajas tienen sobre los respaldares tableros tallados con asuntos tomados del Apocalipsis de San Juan y sobre los cuales corre un atril decorado por la parte inferior con grandes cabezas aladas.

Aun cuando la descripción de los asuntos de dichos tableros sea un poco monótona la hacemos á continuación, para que pueda servir de guía á quien visite en el Museo tan curioso ejemplar de la talla española.

Tablero primero, empezando por la derecha conforme se da frente á la sillería.—En el centro figura de Jesús, sentada en un Trono con dosel ojival; actitud de dirigir la palabra á doce ancianos que están á los lados sentados en grandes sillones. La imagen que representa á Jesús viste largo manto que le cae sobre el brazo izquierdo y tiene abierto un libro apoyado en el asiento. Debajo del Trono (como saliendo de la tierra) se ven varias cabezas, dos de fraile y una de mujer; dos tienen delante libros abiertos (representando las conciencias) *versículo 12.*

Este relieve se refiere al *versículo 4.°, cap. XX*, que dice: *Luego vi unos monstruos, y varios personajes que se sentaron y se les dió potestad para juzgar; y vi las ánimas de los que habían sido degollados por la confesión de Jesús, y por la palabra de Dios, y los que no adoraron á la bestia, ni á su imagen, ni recibieron su marca en las frentes, ni en las manos, que vivieron y reinaron con Cristo mil años*

Tablero 2.°—Ciudad murada, entre cuyas almenas salen varias cabezas humanas con distintos tocados. La puerta de la muralla tiene rastrillo, y sobre ella dirigen sus tiros unos guerreros armados de arcabuces y arcos con flechas. A un lado monstruo con cuerpo de hombre.

En este tablero nos quiso presentar el entallador, sin duda alguna, la ciudad de Jerusalén con los justos, dentro; y fuera el demonio dirigiendo sus ataques sobre ella *(cap. XXI).*

Tablero 3.°—Ciudad fortificada que representa á Babilonia; á las puertas se ve una figura de Angel (de proporciones extraordinarias) que lleva una gran llave (la del abismo) y una cadena, con la que sujeta á un monstruo (Sa-

(1) Primeramente fué Monasterio de premostratenses, y en 1447 se estableció en él la Orden Jerónima, nacida en 1370, cuyo primer monasterio fué el de Lupiana (Guadalajara). El primer Capítulo se celebró en Guadalupe, presidido por dos cartujos españoles. La regla es la de San Agustín.

tanás), al que según el *versículo 23, cap. XX*, encadenó y encerró por mil años para que no anduviera engañando á las gentes.

Sobre unos peñascos aparecen dos figuritas, que son las de San Juan y la del Angel; éste señala con la mano en dirección de la ciudad (llamada por San Juan, *La gran ramera)*.

Tablero 4.º—Representa el *versículo 8.º, cap. VI*, que dice: *Vi un caballo pálido y macilento...* Y en efecto, vemos en él un escuálido rocín, sobre el que cabalga un esqueleto con guadaña, atropellando en su fantástica carrera á dos mujeres y á un hombre, pero sin descargar golpes sobre ellos (conforme á la letra de los versículos). A un lado monstruo, de cuyas fauces salen cabezas humanas (representa el infierno). Al lado opuesto figura de San Juan.

Tablero 5.º—Tres guerreros, jinetes en extraños corceles que arrojan llamas por la boca; marchan al galope y parece van á atropellar á un hombre de apacible semblante que, vestido con larga túnica, está sentado en el suelo escribiendo sobre un libro que apoya en las rodillas. Representa á San Juan escribiendo el *versículo 17, cap. IX*, referente á las misteriosas señales que iban apareciendo, según sonara la quinta y sexta trompeta; dice así: *Y los jinetes vestian corazas como de fuego y de color de jacinto ó cárdenas, y de azufre, y las cabezas de los caballos eran como de leones, y de su boca salia fuego, humo y azufre.*

Tablero 6.º—En el centro, sobre una especie de púlpito, figura representando á Cristo dando la señal á un Angel que toca larga trompeta. En el centro figura de San Juan con el libro; en el fondo dos ángeles con espadas, y entre éstos y la del santo un grupo de hombres con espadas. Refiérese al versículo en que dice que los hombres se matarían unos á otros.

Tablero 7.º—Dice el *cap. IX* que cuando el quinto Angel tocó la trompeta vió San Juan una estrella caída en el suelo; y se le dió la llave del pozo del abismo, del cual salió mucho humo y langostas que parecían caballos enjaezados para la batalla con cabeza de hombre, largos cabellos, coronas y corazas haciendo grande estruendo con las alas.

Fielmente aparece representado todo esto por el artista; en lo alto el Sol y la Luna, en un lado el Angel tocando la trompeta (vistiendo dalmática), y á sus pies brocal de pozo, llave y estrella y delante cuatro monstruos tal como aparecen descritos, marchan al galope y parece van á pisar la figura del Santo, que sentado en el suelo los contempla.

Tablero 8.º—Ángel exterminador toca la trompeta, á cuyo sonido, según el *cap. VIII*, enrojecieron el Sol y la Luna, cayó sobre la tierra una gran estrella ardiendo como tea, se formó una gran tempestad, etc., etc., mientras una gran águila, lanzando grandes gritos, iba chillando: *¡Ay, ay, ay!* (representación de Luzbel).

Todo esto aparece en el tablero, presentado de un modo ingenuo; el Sol y la Luna tienen cara humana con expresión de ira, la nube está retorcida (para expresar la tempestad), el águila lleva una ténia en el pico y en ella escrita la exclamación de queja; en las revueltas aguas se ven gentes ahogadas y dos naves medio destruídas, y en una especie de gruta confuso montón de hombres.

Tablero 9.º—Figura del Salvador con cetro y libro; debajo y á los lados las siete lámparas y los cuatro extraños animales de que se habla en el *capítulo IV, versículos 6, 7 y 8*. En la parte inferior seis cabezas coronadas, re-

presentando quizá á los 24 ancianos, con coronas de oro; cuyo número no pudo completar el entallador por falta de espacio para ello. En el ángulo de la derecha, la figura de San Juan escribiendo en el libro.

Tablero 10.—La imagen de San Juan (desterrado en la isla de Patmos); aparece sentado en el suelo escribiendo sobre un libro que tiene en las rodillas; delante un árbol con frutos, y llenando todo el campo del tablero siete pequeñas iglesias con sus espadañas y su Angel custodio á la puerta, en representación de las siete iglesias del Asia menor y de los siete dones del Espíritu Santo.

Tablero 11.—En el centro la figura de Jesús con largos ropajes ceñidos con faja *(ver. 13, cap. I)*, bendice con dos dedos; á su derecha siete estrellitas (símbolo de los Obispos de las siete iglesias); al otro lado espada de dos filos (representación de la palabra de Dios (*ver. 16*). Alrededor de dicha imagen hay siete candeleros luciendo y sobre uno de ellos apoya la figura. A los lados se ven cuatro iglesias con sus espadañas, colocadas simétricamente una encima de otra, refiriéndose á las cuatro iglesias primeras de Epheso, Smyrna, Pérgamo y Thijatira.

Tablero 12.—(Es el primero de los tres que forman el respaldo del banco central). Represéntase á Cristo con el Cordero y el libro; á los lados el lirio y la espada, símbolos de la pureza y fuerza de la palabra divina, y alrededor los siete ángeles con las trompetas que habían de sonar conforme se fueran rompiendo los sellos del libro. En un ángulo San Juan con el libro.

Tablero 13.—(Centro del banco). Vemos en él el Cordero de Dios con los atributos de los Evangelistas *(cap. XIV)* y varios ángeles con palmas (alude á la predicación del Evangelio). Debajo de este grupo, separado por una retorcida nube, se ve otro de varias figuras, entre las cuales una arrodillada recoge palma que le entrega otra que está de pie y en actitud de bendecir *(cap. VII, ver. 9)*.

Tablero 14.—(Tercero del banco). En el centro figura de un Angel señalando en la frente á varios personajes que están arrodillados. Representa el Angel encargado de señalar los siervos de Dios que habían de salvarse (*capítulo VII*). A un lado la figura de San Juan, y todo el grupo envuelto por una nube en forma de serpentina, que lo separa de otro formado por cuatro ángeles que sostienen otras tantas caretas ó mascarones. El significado de esto son los cuatro ángeles exterminadores sujetando á los cuatro vientos que habían de soltar sobre la tierra.

Correspondiendo á estos tres tableros hay otros tres inferiores de iguales proporciones, en los cuales hay relieves ornamentales de estilo plateresco, con figuras el del centro y sin ellas los laterales. El asunto ó tema desarrollado en el central, es el pecado original; siendo la composición de una gran simplicidad y monotonía, basada toda ella en la línea vertical.

Tablero 15.—Representa este relieve un paisaje de espléndida y curiosa vegetación, y en el centro aparece volando un Ángel de grandes dimensiones llevando una cinta y en ella (escrita en color negro) la leyenda: QVOD: VIOES : SCRIBE : IN : LIBRO : » Cinta que presenta ante la figura orante de San Juan. Esta composición debe referirse al *cap. X, ver. 4*, en que dice el Santo, oyó una gran voz que le decía: *Sella ó reserva en tu mente las cosas que hablaron los siete truenos; y no las escribas.*

Tablero 16.—Ante una puerta fortificada hay tres personajes: el del cen-

tro con capa, otro tiene espada y una gran escarcela, y el tercero, que viste corto sayal, conduce atada á una mujer pasando sobre un tablón que une la tierra con la cubierta de un bajel de dos palos á cuyo bordo están tres hombres, uno de los cuales ayuda á pasar á la mujer, mientras los otros dos observan.

Este relieve es muy interesante por los detalles de indumentaria; está bien compuesto y parece ser símbolo de la destrucción de Babilonia (*capítulo XVIII*) y de las relaciones comerciales que esta ciudad sostuvo con diversos países.

Tablero 17.—Un simbolismo semejante al del tablero anterior vemos en este relieve: Babilonia destruida por el fuego como castigo de sus muchos pecados y liviandades, aparece representada por una mujer desnuda que está dentro de una caldera de aceite hirviendo (castigo que en la Edad Media solía darse á las brujas en algunos países), un hombre sopla con grandes fuelles para avivar la llama y otro con un cazo vierte sobre la mujer parte del líquido de la caldera. A un lado, sentado en trono, una figura de hombre con larga barba, cetro y collar, vistiendo ámplia toga y ciñendo la cabeza con turbante. A su lado hay otra figura de hombre de menor tamaño envuelto en una capa. Parecen, por su actitud, el juez que ordena la pena y el secretario.

En la parte alta del relieve asoman cuatro figuras de hombre, dentro de un marco, con diferente traje cada uno; representan á los comerciantes y personajes que comerciaron y vivieron en Babilonia, y contemplan su castigo (*versículos 8, 9 y 11*).

Los trajes son los propios del siglo XVI, y recuerdan los de los alemanes.

Este relieve y el anterior parece de mano diferente, pues las dos figuras son mejor proporcionadas, de más expresión, las composiciones estudiadas, y el asunto está expresado simbólicamente, en vez de copiarle fielmente del texto de San Juan, como sucede con todos los demás, en los que se aprecia la mano de un artista ingenuo y que ha visto poco.

Tablero 18.—Represéntase la señal misteriosa referida en el *cap. VI, versículo 9*, que dice: *Abierto el quinto sello, vi debajo ó al pie del altar las almas de los que fuerou muertos por la palabra de Dios y por ratificar su testimonio.*

San Juan con su libro está sentado, con una larga cinta en la mano, en la que aparece muy borrosa una inscripción. Puede apreciarse la palabra *VITES*, y debe referirse á las que las almas de los muertos dirigían al Señor. Encima de la figura de San Juan hay dos árboles, y delante está el altar (que parece descubrir un ángel), dentro del cual se ven seis figurillas desnudas en actitud de súplica. A los lados del altar dos ángeles levántanse la túnica, bajo la cual dejan ver otras dos figurillas semejantes á las del altar.

Tablero 19. — Abierto el tercer sello oí al tercer animal que decía:—Ven y verás.— Y vi á un caballo negro: y el que lo montaba tenía una balanza en su mano, y oí una voz en medio de los cuatro animales que decía:—Dos libras de trigo valdrán un denario, y seis libras de cebada á denario también, mas el vino y el aceite, no hagas daño. (Cap. VI, versículos 5 y 6).

Aparece todo esto representado en el relieve del modo siguiente: la figura de San Juan á un lado; delante el animal que tiene forma parecida á un toro; encima varios sacos de trigo, y en el lado opuesto caballo galopando con jinete que lleva en alto una balanza.

Tablero 20.—San Juan, y delante de él extraño animal parecido á un león. El Santo está sentado y señala con el dedo á un jinete sobre caballo que galopa. El caballero no lleva armadura, pero sí larga espada que apoya en el hombro. Encima de la roca que oculta al Santo, un hombre pincha en un ojo á otro que se defiende

Dicen los *versículos 3.° y 4.°, cap. IV: Y como hubiese abierto el segundo sello, oí al segundo animal, que decía:—Ven y verás.*

Y salió otro caballo bermejo; y al que lo montaba se le concedió el poder desterrar la paz de la tierra y de hacer que los hombres se matasen los unos á los otros, y así se le dió una gran espada.

Tablero 21.—Refiérese éste al *cap. VI*, en que trata de las señales misteriosas que fué viendo el Apóstol, conforme iba el Cordero abriendo los seis primeros sellos.

Aparece en primer lugar la figura que representa á San Juan y delante otra de joven con largos ropajes y alas extendidas, que toca con una mano la cara del Santo y con la otra señala á un jinete sobre caballo marchando al galope. El caballero lleva corona imperial, viste larga túnica y va armado con arco y flechas.

Versículos 1.° y 2.°: Y oí al primero de los cuatro animales, que decía con voz de trueno:—Ven y verás.

Yo miré; y he ahí un caballo blanco, y el que lo montaba tenía un arco, y diósele una corona y salió victorioso para continuar las victorias.

Tablero 22.—El Sol y la Luna, con caras de triste expresión, unidos y medio cubiertos por serpenteante nube. Ingenuo modo de representar las palabras del *versículo 12: Y el sol se puso negro como saco de cilicio ó de cerda, y la luna se volvió tan bermeja como sangre.*

PELAYO QUINTERO.

(Continuará.)

Noticias Arqueológicas y Artísticas.

Templo prerománico próximo á Berlanga.

En Casillas (provincia de Soria) y cerca de Berlanga, se ha encontrado un templo de singularísima estructura con unas pinturas murales anteriores al siglo XII, en opinión de las competentes personas que las han estudiado.

D. José Ramón Mélida dió cuenta del hallazgo en una de las últimas sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la forma expresiva y clara que él sabe emplear, llevando el convencimiento al ánimo de todos los señores Académicos de que se trataba de un asunto de excepcional importancia.

D. Juan Catalina García habló también del mismo asunto en la Comisión Central de Monumentos, anunciando una moción, que la citada Comisión hará suya, pidiendo al Gobierno que declare nacional el citado monumento.

Los Sres. D. José Ramón Mélida y D. Manuel Anibal Alvarez han prometido un trabajo descriptivo y de análisis para que se publiquen en nuestro Boletín con las correspondientes ilustraciones.

Pinturas murales en Maderuelos.

En una ermita de *Maderuelos* (provincia de Segovia) existen unas pinturas murales que debieron ser hechas en el siglo XIII, á juzgar por lo poco que puede verse en unas fotografías medio borrosas, y por la siguiente descripción debida al único investigador que las ha estudiado, D. Pedro Mata y Alvaro, tan inteligente como modesto:

«La ermita está orientada, mirando el ábside, al N. E. El ábside ó presbiterio es de planta cuadrada, de unos cinco metros de lado y de igual altura de la planta á la bóveda. Los lados N. y S. están unidos por bóveda.

»Entrando en el presbiterio está, de frente y sobre lo que era altar, una saetera, y sobre ella, hasta el techo, una cruz de estilo bizantino, que en el centro tiene un medallón sostenido por Ángeles: en el centro del medallón la figura de un cordero blanco de pie con nimbo y á los lados de la cruz dos pinturas: en el de la derecha una figura arrodillada que parece ofrecer un corderillo; en el de la izquierda de la cruz otra arrodillada también que ofrece algo que no es distinguido; en ambas figuras la cabeza echada hacia atrás casi formando ángulo recto con el cuerpo y el calzado parece del siglo XIII. Á los lados de la ventana saetera, en el de la derecha, una figura sentada que con las manos coge una trenza de su pelo, y tiene sobre las rodillas una especie de haz que forman dos pies que atraviesan unidos por los metatarsos. La cabeza la tiene inclinada y sobre ella hay un Ángel que con su mano derecha está señalando dicha cabeza y con la izquierda indicando á otra figura

que representa al Padre Eterno, con nimbo y en actitud de bendecir á la primera. Á la izquierda de la saetera el espacio está dividido (formando dos cuadros) por una columna sobre la cual corre un almenado: el primero de los cuadros es el de la Virgen con el Niño y el segundo el Padre Eterno sin duda, con corona y en actitud de presentar á la Virgen.

»El arco que forma la bóveda arranca próximamente á tres metros de altura. Del arranque á abajo, en los muros, hay seis figuras á cada lado con nimbo, unas encarnado y otras amarillo. La mayor parte de ellas con barba y cabellera rizada, con un libro en la mano izquierda y la derecha elevada á la altura de los pechos con dos dedos ó con toda la mano abierta.

»En el centro de la bóveda una elipse apuntada con la figura de Jesucristo con ropaje, cuya franja es estilo bizantino, con un libro abierto en la mano izquierda y la derecha alzada con dos dedos abiertos; barba y cabellera rizada.

»Al lado izquierdo de la bóveda, en el ángulo O. N. E., un Ángel con cabeza de toro y presentando un cartucho; sigue un Angel con un rollo en la mano izquierda.

»Á éste, en el centro, un querubín, del cual sólo se ven cara, manos y pies; lo demás son dos alas, la de la derecha sobre la de la izquierda, además de las otras dos alas. En alas, pies y manos muchos ojos y conteniendo con cada mano un incensario. Á éste sigue otro Ángel con cabeza de gato sin orejas presentando un cartucho y á éste una figura de Santa en actitud parecida á la de Santa Eulalia de la Capilla del Cristo de la Luz, pero sin flor en la mano derecha, la cual tiene la actitud que los demás Santos; en el arranque frontero, ángulo N. E. E., un Ángel con cabeza de perro y nimbo encarnado presentando un cartucho: sigue otro Ángel con rollo en la mano izquierda á la altura del cuadro y la derecha sosteniendo el ala; sigue otro querubín igual, al que le hace frente luego otro Ángel con libro cerrado en la mano izquierda y con la derecha indicando al libro, y por último, una figura de monje, un Obispo con tonsura, barba y cabellera blanca rizada, orejas á la altura de las sienes y nimbo encarnado.

»Frente al lienzo del altar mayor, sobre el arco de ingreso al presbiterio, pero dentro de éste, á un lado Adán y Eva en el Paraíso y al otro una figura que parece también de Adán, arrodillada, y á quien coge de la mano izquierda el Padre Eterno que con su derecha no sé si le bendice ó le indica el castigo. Las figuras de Adán y Eva con cabellera rubia, y aquel con igual barba, pero ni la barba ni las cabelleras son rizadas. El Padre Eterno aquí tiene además de nimbo una cenefa ó anillo que le bordea. Ambos tienen el vientre de frente y los muslos y las costillas señalados á la manera ó con reminiscencias de los dibujos egipcios. En muchas de las figuras los pies en el mismo plano pero dibujadas como un rectángulo, viéndose los cinco dedos de frente.

»Entre la elipse de la bóveda y los cuadros fronteros á los cuatro ángulos cuatro ángeles que parece sostener aquella.

»Las cabelleras de muchas de esas figuras están no sólo rizadas y cayendo cuatro ó seis rizos sobre la frente, sino cortadas á la altura de la nariz. En el lienzo del altar mayor y en su frontero, á la altura del arranque de la bóveda, una cenefa en ángulos obtusos y sobre ella otra ondulada que sirve de piso á las figuras del lado de la cruz. Entre figura y figura de las de los muros laterales, lo mismo que entre las dos del lado izquierdo de la saetera,

una columna de base y capitel cuadrados, estriada en forma salomónica, y sobre su capitel una especie de torre en forma de cápsula y uniendo las torres á la altura de las cabezas de las figuras un almenado ó muralla.

»En el ángulo N. N. E., bajo el serafín de cabeza de toro, en el lienzo de la pared bajo el arranque de la bóveda, se ven tres ó cuatro caras juntas bien dibujadas, pero no los cuerpos, y cortando por la frente una línea recta que sirve de base á un campo en el que se ve una muralla.

»Todas las figuras de los muros laterales parece que están sentadas.

»De las diez figuras que hay en los dos lados del arranque de la bóveda, las centrales de cada lado tienen cuatro alas, dos de ellas cubriendo el cuerpo, y de las otras ocho dos no tienen alas, cuales son las inmediatas al arco de ingreso, ó sean el Santo ú Obispo de la derecha al ingresar y su correspondiente de la izquierda, ó sea la Santa que recuerda á la Santa Eulalia de Toledo.

»En esta última y el Cristo de la bóveda el nimbo es negro y en la del Cristo está pintada una cruz blanca.»

El singular monumento es hoy propiedad de un molinero que no comprende el tesoro que aquellos dibujos representan ni la importancia que tienen para la historia del arte patrio. Toda la nave de la ermita está ya destechada; el arco de ingreso al presbiterio, que es donde se ven las pinturas, se está agrietando, y si no se pone por alguien pronto remedio se perderá en breve el precioso documento, quizá insustituíble, como se han perdido tantos otros.

Las puertas del retablo de la Catedral de Valencia.

La cuestión llamada de los primitivos españoles está despertando vivo interés en los investigadores nacionales y extranjeros.

Entre los muchos trabajos que se publican para adelantar en tan notables estudios, merece citarse la Memoria que acaba de dar á luz M. Emile Bertaux, como tirada aparte de los artículos publicados en la *Gazette de Beaux Arts* y como resumen y análisis á la vez de los descubrimientos hechos por D. Roque Chabás y otros eruditos españoles.

En ella se pone de relieve la personalidad de dos pintores nacidos en la Mancha, entre Ciudad Real y Alcázar de San Juan; uno de ellos, Ferrando de Llanos, imitador de las inspiraciones italianas; el otro, Ferrando Yáñez de la Almedina, lleno de personalidad, digno de ser considerado como el precursor de los pintores del siglo XX, que en toda España han vuelto á las tradiciones más robustas de su arte nacional.

Analizando los documentos que fijan la paternidad de las pinturas de las puertas del retablo de la Catedral de Valencia, que habían pasado siempre por un producto extranjero, dice Emile Bertaux:

«Les peintures léonardesques des volets du retable sont-elles de même l'œuvre d'italiens? Les érudits espagnols l'ont cru jusqu'à la fin du XIXe siècle, sur la foi d'un témoignage authentique, connu dès 1738 et depuis lors mal interprété.

»Il est certain qu'en 1472, trois ans après l'incendie qui avait détruit l'ancien retable, le chapitre et l'archevêque, qui n'était autre que le cardinal Rodrigo de Borgia, plus tard Alexandre VI, passèrent un contrat avec

«deux maîtres peintres florentins». De ces deux «Florentins», l'un était un napolitain, Francesco Pagano; l'autre, un lombard des environs de Reggio, Paolo da San Leocadio. Aucun d'eux n'eut ni ne pouvait avoir part aux peintures du retable. Comment se seraient-ils inspirés des figures de Léonard et de celles-là mêmes que le maître peignit dans sa pleine maturité, eux qui avaient quitté l'Italie alors que le fils de Ser Piero da Vinci venait à peine d'entrer dans la *bottega* de Verrocchio?

»La découverte du document authentique du 28 Juillet 1472 a expliqué et dissipé le malentendu. Les deux italiens y sont désignés, dans une curieuse périphrase latine, comme des peintres *al fresco: «pictores super recenti et humefacta pictura»*. C'est à fresque, «suivant la pratique et usance d'Italie», qu'ils sont chargés de peindre, non point les volets d'un retable dont le corps même n'était pas commencé à leur arrivée, mais la voûte du chœur, que l'incendie de 1469 avait noircie et dégradée. Les fresques des deux italiens ont péri longtemps avant le retable d'argent; elles avaient disparu dès 1682, sous les stucs qui défigurèrent l'église gothique. C'est seulement dans les premières années du XVIe siècle que Paolo da San Leocadio, qui était resté à Valence, ou y était revenu, peignit à l'huile des retables entiers, qui seront étudiés prochainement et reproduits en partie ici même; aucun de ces ouvrages n'était destiné à la cathédrale dont il avait décoré les voûtes.

»En publiant le contrat de 1472 relatif aux fresques, D. Roque Chabás enlevait à Francesco Pagano et à Paolo da San Leocadio un honneur usurpé; en faisant suivre ce premier document d'un second, le contrat même passé avec les peintres du retable, il a rendu cet honneur à ceux qui l'avaient mérité.

»Les bas-reliefs d'argent étaient achevés et fixés au mur de pierre, lorsque le chapitre s'occupa des volets destinés à les protéger. En 1506, le charpentier Carles fut chargé de dresser les panneaux. Le 1er Mars 1507, deux peintres s'engagèrent par contrat à les décorer. Ils s'appelaient Ferrando de Llanos et Ferrando de l'Almedina. Les bougardes dont ils portent le nom se trouvent situées à quelques milles l'une de l'autre, sur le haut plateau de la Manche, entre Ciudad Real et Alcázar de San Juan.

»Les maîtres mystérieux qui ont révélé à Valence le sourire des femmes de Léonard sont deux castillans du pays de Don Quichotte.»

Este estudio es un trabajo serio y que merece leerse con detenimiento.

Museo de escultura española.

La creación de un Museo ó, por lo menos, de unas salas de escultura española de los diferentes períodos, es de absoluta necesidad.

El que se dedica á la pintura tiene medios, si no completos, bastante extensos de seguir la evolución de su arte en nuestro país, de ver las dificultades que se han ido venciendo en cada época, de adivinar las causas de la decadencia en determinados momentos y de los vigorosos progresos en otros, de enterarse de la forma en que se han traducido aquí las influencias de las grandes escuelas extranjeras.

El alumno de escultura tiene sólo ante su vista los modelos de la perfecta belleza clásica, la traducción más ó menos fiel del espíritu que los animaba

en el período del Renacimiento y las creaciones modernas hechas con mucho mayor esfuerzo y no siempre con el acierto con que se hubiera marchado á una renovación con sentido de actualidad y alma española, si la educación de los jóvenes fuera más amplia y más completa.

Poner á la disposición de éstos, bien instaladas y ordenadas, en locales á propósito, reproducciones de imágenes medioevales; efigies del período *alfonsi;* esculturas de los fines del siglo XV, con que Gil de Siloe y otros preparaban el vigoroso despertar de nuestra genialidad; obras de Berruguete, de Gregorio Hernández, de Juni, de los escultores que les sucedieron en el siglo XVII; de las importantes creaciones de Montañés, de Salcillo, etcétera, etcétera, reunir todo esto en un cuadro es mostrarle el camino que la fecundidad genial ha seguido, con inevitables caídas de cuando en cuando, y prepararles sólidamente para la transformación necesaria en los tiempos modernos.

La creación del susodicho Museo fué propuesta y defendida en la Memoria de Secretaría, leída en la solemne distribución de premios que celebró la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el mes de Febrero del corriente año. En una de las próximas sesiones de este Cuerpo artístico será presentada una moción en el mismo sentido, y luego de elevada á la Superioridad se harán cuantas gestiones sean necesarias para lograr el éxito de tan útil empresa.

Excavaciones en las proximidades de Santa María de Huerta.

El Sr. Marqués de Cerralbo ha emprendido unas extensas excavaciones en terrenos colocados entre su posesión de Santa María de Huerta y el pueblo de Monreal, llevado de su ardiente amor al arte y á la historia patria, traducido siempre en hechos beneficiosos.

Ha encontrado ya los restos de una ciudad ibera, los fundamentos de un Castro romano y otros indicios de poblaciones.

De entre las ruinas se han sacado restos de objetos de cerámica, muy destrozados desgraciadamente, y un magnífico capitel clásico.

En uno de los próximos números daremos cuenta más en extenso y con mayor precisión de estos trabajos, destinados quizá á completar las acertadas investigaciones que se están practicando en Numancia.

Descubrimientos en Carmona.

Han sido varios los hechos en los últimos meses. Se han hallado las bases de las columnas que completaban un recinto del que sólo se había visto una parte de su fondo monolítico; se ha encontrado un nuevo y curioso sepulcro; se ha podido fijar el carácter de un antiguo é interesante templo, entre otros varios trabajos.

El Sr. D. Adolfo F. Casanova fué comisionado para estudiarlos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en una de las últimas sesiones celebradas por ésta describió minuciosamente los resultados de las nuevas investigaciones con su reconocida competencia.

Dicho señor nos ha prometido un artículo para el BOLETÍN, y en él podrán enterarse detenidamente nuestros consocios de los curiosos datos recogidos para la historia del arte español.

Otros estudios de Emile Bertaux.

En la *Revue de l'Art* ha publicado también M. Bertaux interesantes investigaciones sobre otros pintores primitivos españoles.

En la primera analiza la personalidad del pintor cordobés, autor de la Piedad de Barcelona, y señala todas las obras importantes atribuídas á otros que deben devolvérsele como indiscutiblemente producidas por su genio.

En los dos artículos dedicados á «Los discípulos de *Juan Van Eyck* en el reino de Aragón» borra por el contrario el nombre de *Luis Dalmau*, el autor del cuadro de los Concelleres de Barcelona ante la Virgen, de los muchos en que se le había puesto sin fundamento alguno, demuestra que éstos son la expresión de una pintura clásicamente catalana y española, y fijando por contraste la personalidad de Dalmau, dice:

«La única obra de Dalmau que merece un lugar en la historia del arte es, hasta aquí, el retablo firmado por él. En cuanto á la influencia del discípulo de Juan Van Eyck sobre la pintura catalana, ha sido nula. Los mismos que han imitado la *Virgen de los Conselleres*, como el pintor anónimo que ha agrupado los ángeles músicos alrededor del trono de María, sobre una tabla que posee en Barcelona la señora viuda de Ríus y Badía, se han acordado de la composición, pero no del estilo. Permanecen catalanes puros.»

SECCION OFICIAL

Domingo 17 de Noviembre.

Visita á una colección de Madrid.
Lugar de reunión: el Ateneo.
Hora: diez de la mañana.



Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid

RETRATO DE D. IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA

Primer Marqués de Santillana

POR EL MAESTRO JORGE INGLÉS

BOLETÍN

DE LA

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XV. — Núms. 175-77.

Madrid.—Septiembre-Noviembre de 1907.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati,* Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.

Administradores: *Sres. Hauser y Menet,* Ballesta, 30.

Retratos de D. Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana

y de su mujer Doña Catalina Suárez de Figueroa.

No hay que encarecer la importancia del personaje cuyo retrato, con el de su mujer, tenemos hoy la fortuna de presentar á nuestros consocios; su renombre en las letras y su valer en las armas lo hicieron un tipo que raya en lo simbólico y legendario, de tan relevantes méritos, que la inmortalidad le acoge entre sus predilectos de mayor renombre.

Entrado en la vida al comienzo del siglo XV, vivió hasta el año 58 del mismo, habiendo heredado de su padre, el Almirante de Castilla, muy niño aún, los señoríos de Guadalajara, Hita, Buitrago y el Real del Manzanares.

Casó con D.ª Catalina Suárez de Figueroa, hija del Maestre de Santiago, D. Lorenzo Suárez de Figueroa, de quien tuvo vástagos tan lozanos como el primer Duque del Infantado, el primer Conde Tendilla y el gran Cardenal Mendoza, comenzando por servir en la corte de la Reina viuda de Don Enrique III, Doña Catalina de Alancaster. Mezclado después en las turbulencias que siguieron al comienzo del reinado de Don Juan II, empezó á lucir su valor en mejores empresas contra los moros de Granada por los años de 1437, en cuyas comarcas fronterizas hizo temible el nombre cristiano.

Enemigo obligado de D. Alvaro de Luna, debió á éste las mayores persecuciones, y aunque en la célebre batalla de Olmedo conquistó por su lealtad al Rey el título de *Marqués de Santillana* con el uso del *Don*, entonces de gran distinción, continuó en su encono contra D. Alvaro hasta su muerte, por la que quedó siendo el más poderoso prócer de la corte. Rival del Condestable, pero más ilustrado y por lo tanto más estadista que él, ocupó al cabo el primer puesto entre los que seguian dirigiendo á aquel débil Monarca.

Su gran amor á las letras aumentaba su prestigio en alto grado; y si como político y caudillo llegó á obtener relieve extraordinario, como literato, poeta, bibliófilo y conocedor de todas las ciencias aparece cual una figura de primera magnitud, tocando por sus talentos y condiciones en lo genial y extraordinario, «que la sciencia non embota el fierro de la lanza, nin face floxa la espada en la mano del caballero», según él mismo decía.

Su biblioteca, toda de manuscritos, como tenía que ser en aquel tiempo, constituyó un verdadero tesoro de inapreciable riqueza literaria; su casa fué

lugar de cita de todos los sabios; sus costumbres domésticas modelo de moralidad y caridad ardiente; sus fundaciones de Sopetrán, Lupiana y Buitrago asilo de todos los menesterosos y enfermos, revistiendo siempre sus actos de tal grandeza, que mereció ser llamado por Juan de Mena «maestro caudillo, e luz de discretos y Febo de la corte».

Su reputación como poeta fué tan grande como merecida; trovador en la juventud, compuso *Canciones y decires amorosos*, en forma tan galana y graciosa como en aquellas *serranillas*, que una vez aprendidas nunca se olvidan, y de las que todos recordamos aquella que comienza:

> Moza más fermosa—no vi en la pradera,
> cual fué la vaquera—de la Finojosa.

Leyendo tan preciosas composiciones convenimos en que sus dotes poéticas eran de una frescura y originalidad tal, que le otorgan el más eminente puesto entre los *primitivos* autores de la métrica castellana.

Más adelante sus luchas y empresas maduraron su juicio sin mermar sus facultades, haciéndolo autor de los *Proverbios*, del *Doctrinal de privados* y del *Diálogo de Bias contra fortuna*, dedicándose con gran interés al *foll lore* de su tiempo, al recoger por si propio de boca del pueblo sus refranes y consejas

Tan insigne personaje es el que representa los retratos que damos á nuestros consocios, los que pueden ampliar las noticias referentes á sus hechos y escritos en la *Vida* que sobre tan notable prócer escribió el Sr. D. José Amador de los Ríos, teniendo noticias de preciosas ampliaciones hechas por distinguidos hispanófilos extranjeros, cuyos trabajos deseamos vivamente que vean pronto la luz pública.

De tan glorioso personaje es, pues, el retrato en cuestión; pero tiene además, tanto el de él como el de la Marquesa, interesante historia, que á más de identificarlos sin género de duda, les presta excepcional importancia para el estudio de nuestras artes, al tenerlos que considerar como uno de nuestros más curiosos ejemplares *primitivos*.

Hallándose el ilustre caudillo en la tala de la vega de Granada, otorgó codicilo en Jaén en 5 de Junio de 1455, queriendo cuidar de todo lo concerniente á su persona, dados los peligros á que había de entregarse, en cuyo codicilo determinaba explícitamente que para el retablo del Hospital de Buitrago, que había fundado, y en cuyo nicho central se ostentaba la Virgen María, que había traído de la feria de Medina, pintase el maestro Jorge Inglés todo lo restante de las historias del retablo y de los colaterales, poniendo en dos tablas de su parte inferior su propio retrato y el de su mujer la Condesa D.ª Catalina Suárez de Figueroa.

Ceán, que vió el retablo, lo describe con las siguientes palabras: «Consta de dos cuerpos: en el primero y al lado del Evangelio retrató el maestro Jorge á D. Iñigo arrodillado, en actitud de orar, algo menor que el tamaño del natural, y á un paje detrás, también de rodillas; y al de la Epístola á su mujer en la misma postura y á una criada á la espalda. Pintó en el segundo doce ángeles, vestidos con tunicelas, con unos pergaminos en las manos, y en cada uno está escrito uno de los doce Gozos, llamados de *Santa María*, que compuso el Marqués, y andan impresos en un cancionero general con algunas variaciones de como están aquí en los pergaminos, y remata el retablo con San Jorge, de la misma mano.



Fototipia de Hauser y Menet. —Madrid

RETRATO DE D. IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA

Primer Marqués de Santillana

POR EL MAESTRO JORGE INGLÉS

(FRAGMENTO)



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

RETRATO DE D.ª CATALINA SUAREZ DE FIGUEROA

Primera Marquesa de Santillana

POR EL MAESTRO JORGE INGLÉS

»No existen los colaterales, pero sí las dos pinturas de Santiago y San Sebastián, que contenían, colocadas en los postes inmediatos á la capilla mayor; por unos y por otros se viene en conocimiento de que el maestro Inglés era uno de los mejores pintores de su tiempo en España, pues están pintados con el acento y prolijidad que ofrecían los conocimientos de aquella época.»

Seguidamente da cuenta de como el Duque del Infantado, á cuyo título se había incorporado el Marquesado de Santillana, hizo transportar los retratos á Madrid para restaurarlos, y con tal ocasión pudo D. Fernando Selma copiar y grabar el del Marqués, para aumentar con él la serie de estampas de españoles ilustres que, con otros profesores, venían formándose, tan conocida por los aficionados.

El retrato de la Marquesa no es menos interesante ni de menor valor artístico que el de su marido. Arrodillada ante otro reclinatorio igual que el de éste, bajo el que se distingue un diminuto perrito blanco, y sobre el que tiene un libro abierto, aparece orante, teniendo el rosario entre sus manos un tanto levantadas. Cubre su cabeza enorme cofia, de las llamadas de *cumbrais;* ciñe su cuerpo bien plegada túnica de seda roja con guarniciones de pedrería, y sobre sus hombros cae amplio manto de terciopelo verde intensamente obscuro, forrado de riquísimo brocado, más costoso aún que su anverso. Una doncella, igualmente en actitud orante y vestida con traje rojo, aparece detrás de su señora, en segundo término, completando el fondo dosel y accesorios semejantes á las de la tabla con que forma pareja.

Tales son los retratos, afortunadamente salvados, de los insignes personajes que ilustran el cuerpo inferior del retablo del Hospital de Buitrago.

De éste no resta al presente más que los dos retratos y la tabla que forma el cuerpo superior á ellos, con el coro de los doce ángeles á que hace referencia Ceán, habiendo desaparecido hace mucho tiempo de su hornacina la imagen central de la Virgen, que debía ser de talla, el San Jorge que coronaba el retablo y las tablas de San Bartolomé y Santiago y San Sebastián, á que también Ceán se refería.

No cede en respeto á los más entusiastas de la memoria de tan ilustre personaje, el actual Marqués de Santillana, pues gracias á su celo y al del actual patrono el Duque del Infantado, hallándose la capilla y retablo del Hospital muy necesitados de reparación, por efecto de pasados abandonos, ha emprendido las obras necesarias para evitar su ruina, proporcionándonos, gracias á ellas y á su amabilidad, la ocasión de poder fotografiar los originales de tan interesantes retratos, que si por ahora se han salvado de una inminente pérdida, quién sabe lo que en lo futuro pudiera ocurrir al permanecer en el deshabitado Hospital de Buitrago.

De la reconocida ilustración y acendrado patriotismo del ilustre actual Marqués de Santillana podemos esperar soluciones oportunísimas sobre este punto.

Con esto debe quedar á salvo cualquiera poca piadosa insinuación á propósito del reciente traslado á Madrid que se ha hecho de estos interesantes retratos, de los que los excursionistas hemos disfrutado en la última visita efectuada á la casa de nuestro ilustre consocio el Marqués de Santillana antes de volverlos á su puesto, cuidadosa y oportunamente restaurados.

Como se ve, pocas obras de arte podrán estar más documentadas que las que nos ocupan, y aunque esto sea muy esencial, sobre todo para los afi-

cionados de nuevo cuño, que careciendo de criterio sobre asuntos de arte lo quieren comprar hecho, en casos como el presente en que se trata de identificar tan notables personajes, toda información es oportuna, por más que como obras de arte baste verlas para comprender que están ejecutadas por mano maestra, muy connaturalizada con nuestro carácter aunque fuera extranjera, como se desprende del dictado de Inglés que se da al autor.

Ninguna otra noticia tenemos por lo demás de él, ni en ninguna otra ocasión se le cita en nuestra historia artística, si bien podemos considerarlo como uno de los que inician la escuela de los pintores al óleo castellanos, ó más concretamente aún, alcarreños, que con los Rincón y otros vemos dibujarse en la historia de la pintura española, al amparo principalmente de la poderosa casa de los Mendoza.

N. SENTENACH.

Un monumento desconocido.

LA ERMITA DE SAN BAUDELIO

en término de Casillas de Berlanga (provincia de Soria).

I

Menester es convenir en que la casualidad cuenta, aunque parezca extraño, entre los agentes que colaboran en la formación de la Historia. Buena parte de los restos de pasados días han salido á luz inesperadamente, y así sucede con el que motiva estas líneas.

Cierta referencia, de gratos recuerdos de la niñez, hecha por nuestro amigo D. Heliodoro Carpintero, ilustrado profesor del Instituto de Alicante, á nuestro querido compañero de la Comisión de Excavaciones de Numancia, D. Teodoro Ramírez, puso á éste un año hace sobre la pista del peregrino monumento que vamos á describir. El Sr. Ramírez fué la primera persona inteligente que lo vió y á quien puede considerarse como descubridor, pues se trata de un monumento ignorado. Comprendiendo la importancia del mismo nos animó á visitarlo, y he aquí la causa de que nos reuniéramos con los Sres. Ramírez y Carpintero en Berlanga de Duero el día 30 de Agosto último.

Después de visitar la Colegiata de Berlanga, fábrica del último tiempo de la arquitectura ojival, notable por la forma poligonal de su ábside y de las capillas inmediatas á él, como también por dos retablos de otras,—uno de talla estofada y policromada, otro compuesto de pinturas en tabla—, emprendimos la expedición al dicho monumento, que es una ermita dedicada á San Baudelio.

Caminando por buena carretera hacia el S. E., al cabo de ocho kilómetros desde la villa y á unos novecientos metros al S. del pueblo de Casillas de Berlanga, á cuya vista pasamos, hubimos de llegar, no sin subir por las estribaciones de una sierra situada á la derecha de la vega del Escalote, á la ermita que en ellas se halla y que suspensa tenía nuestra curiosidad.



Antepecho del coro y decoración mural



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Interior de la tribuna del coro

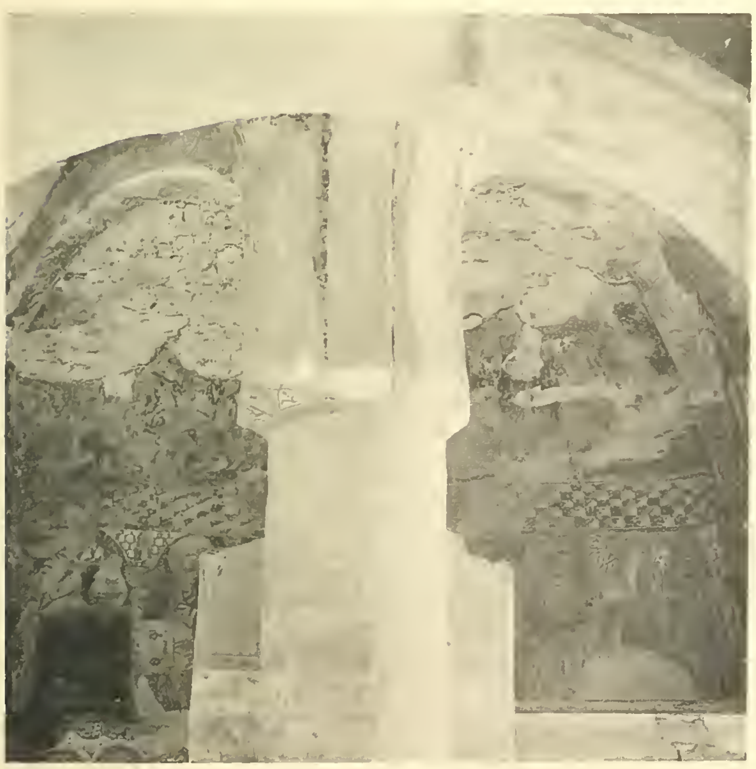
ERMITA DE S. BAUDELIO EN TÉRMINO DE CASILLAS DE BERLANGA (Soria)



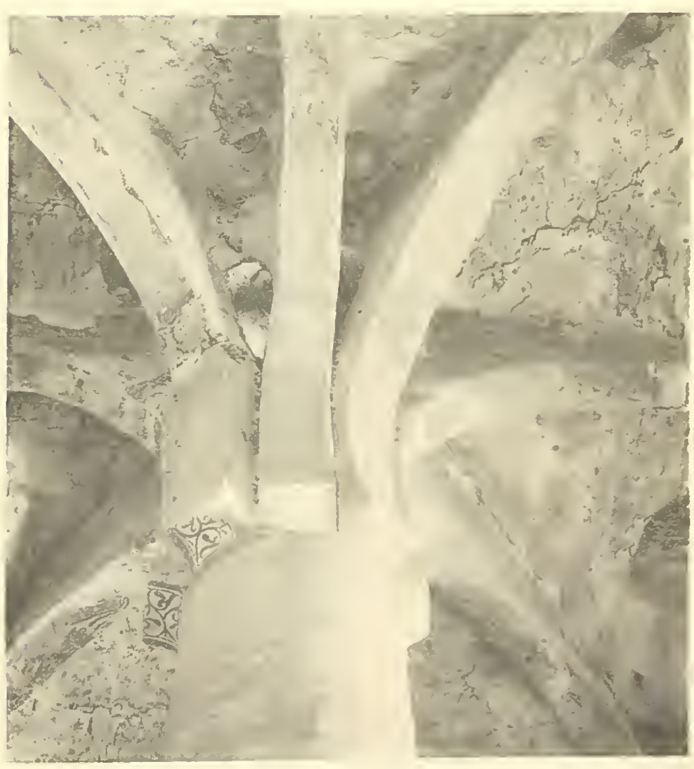
Vista exterior por el punto opuesto al presbiterio y á la puerta



Puerta de entrada



Pilar central y fondo visto desde el presbiterio



Disposición de los arcos que sostienen la bóveda

ERMITA DE S. BAUDELIO EN TÉRMINO DE CASILLAS



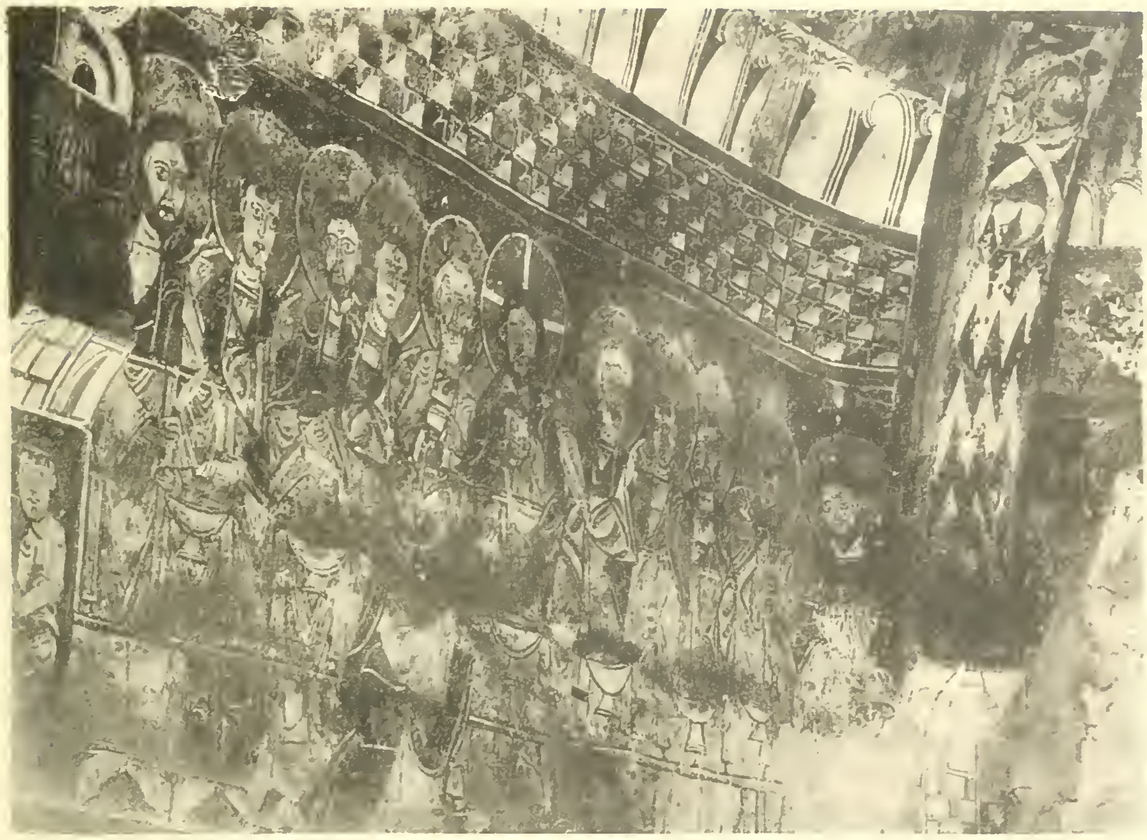
Arquería que sostiene el coro



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

El pilar central y el coro, vistos desde el presbiterio

ERMITA DE S. BAUDELIO EN TÉRMINO DE CASILLAS DE BERLANGA (Soria)



La Cena: Pintura mural del lado del Evangelio



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Escena de monteria: Pintura mural del lado del Evangelio

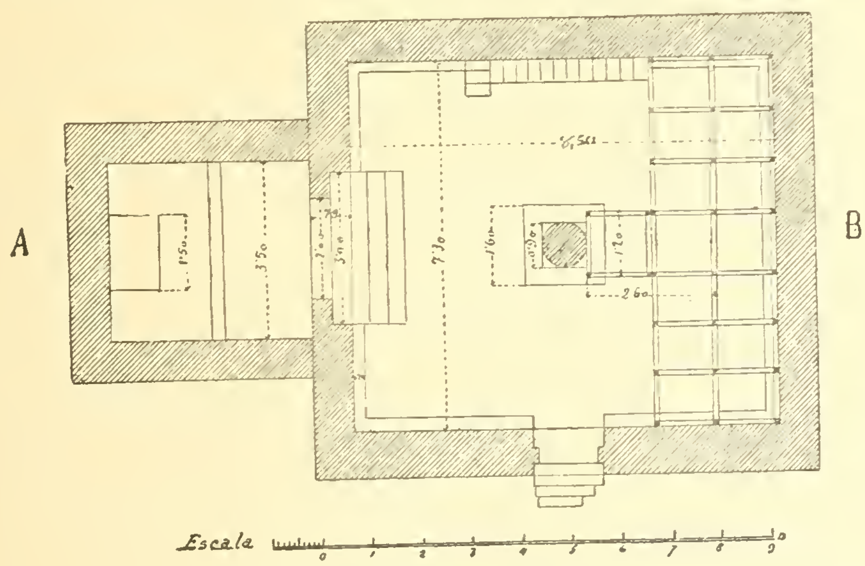
ERMITA DE S. BAUDELIO EN TÉRMINO DE CASILLAS DE BERLANGA (Soria)

II

Hallamos el pobre edificio oculto en un repliegue de la montaña, y de improviso, cuando estábamos ya á pocos pasos, é implantado en una pequeña colina de tal modo que la puerta sólo es accesible subiendo tres peldaños hasta llegar á la planta del recinto, mientras que junto al muro del testero el terreno sube hasta la mitad de su altura, dejando al monumento medio enterrado.

Antes de penetrar en él acusa éste su destino, pues consta de dos cuerpos, ambos de planta rectangular y de desiguales alturas; el mayor, donde está la puerta, mirando al N. O. y con cubierta á cuatro aguas; el menor, que indica ser, desde luego, la cabecera del santuario con una pequeña y rasgada ventana en su muro de fondo, hoy cegada y con cubierta á dos vertientes.

Ambas cubiertas, hoy de tejas, fueron hasta hace poco de piedra, esto es, las primitivas, como algunas de que se conservan restos en monumentos románicos, cuales son la Catedral de Avila y la ermita de los Mártires en el Cerro de Garray, donde estuvo Numancia.



Planta.

Al exterior los muros, que son de mampostería con los ángulos formados por sillarejos y las primeras hiladas con grandes sillares de la misma roca en que el monumento asienta, no ofrecen elemento alguno de interés más que la puerta de entrada, la cual se perfila en arco de herradura bien trazado y construído con sillarejo; una ventanita adintelada, tapiada, en la parte alta y á la derecha de la puerta en el mismo muro de N. O., y otra (la ya indicada de la cabecera del santuario al N. E.) de idéntica forma que la puerta.

Abierta ésta, nuestro asombro al penetrar en el interior fué grandísimo. El recinto, de peregrina y original arquitectura, aparece cubierto en todas sus partes, bóvedas y muros, de pinturas, cuyo arcaísmo medioeval y buena conservación de colores sorprende é impresiona vivamente. Ninguno de nosotros recordaba, ni recuerda, ejemplar alguno semejante, por lo que luego diputamos el monumento como excepcional, único en España y digno de detenido estudio que no podíamos hacer de momento, pues no habiéndonos sido dable apreciar de antemano la importancia de aquél, no habíamos hecho prevenir las escaleras y útiles necesarios para realizar la medición completa de todos sus elementos ni llevar oportunos medios para reproducir sus pinturas

íntegramente y con la mayor exactitud. Supliendo sin embargo, y no sin penosos esfuerzos, la falta de dichos medios, pudieron ser tomadas las cotas necesarias para levantar los planos que acompañan y las fotografías que aquí se reproducen, en las que bien se advierte la escasa luz, que no penetra hoy en dicho interior más que por la puerta.

Los medios gráficos que ofrecemos, aunque deficientes, podrán, sin embargo, dar una idea de esa que no vacilamos en llamar joya arqueológica hasta hoy desconocida.

III

La forma de su planta es rectangular, de 8,50 metros sus lados mayores y 7,30 metros los menores en el cuerpo principal del recinto ó nave del santuario.

Adosado á sus cuatro muros corre un banco de mampostería con losas de piedra.

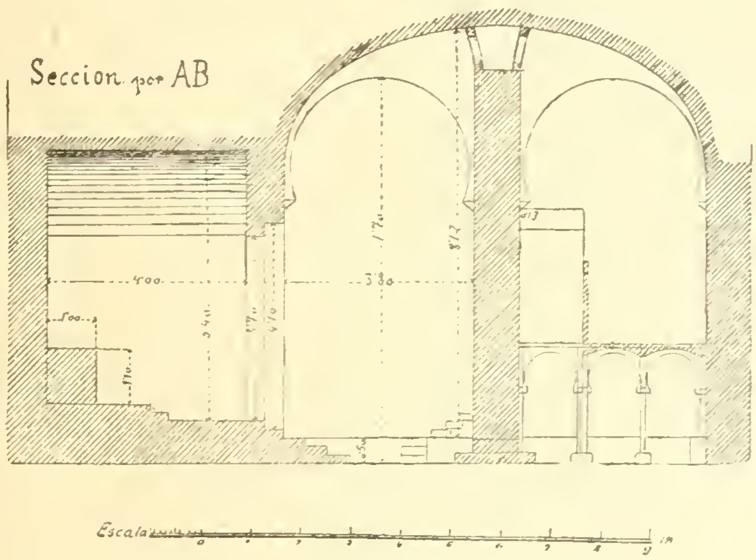
A la izquierda de la puerta se halla la cabecera ó presbiterio, al que da entrada un arco asimismo de herradura, siendo menester salvar cuatro escalones desde la nave para penetrar en él. Su planta es también rectangular, de cuatro metros de longitud y 3,50 metros de anchura, estando cubierto con bóveda de medio cañón y ofreciendo, adosado al muro de fondo, un altar compuesto de cascote y yeso.

El interés arquitectónico está principalmente en el primer recinto. En su centro se levanta un pilar de sección circular de 0,90 de diámetro, construído por hiladas de piedra y mortero.

Ocupa más de un tercio de este recinto, en la parte opuesta adonde se abre el presbiterio, una triple arquería que sostiene una tribuna ó coro, sustentada por columnas de piedra, monolíticas, pequeñas, de 0,09 de diámetro, de las cuales dos, que sostienen un cuerpo central avanzado de la tribuna, apoyan en el basamento cuadrado del pilar antedicho y las adosadas á los muros en el banco corrido. De estas columnitas arrancan los arquitos, también de herradura, construídos aparentemente con yeso, que soportan un piso formado de maderos y yeso.

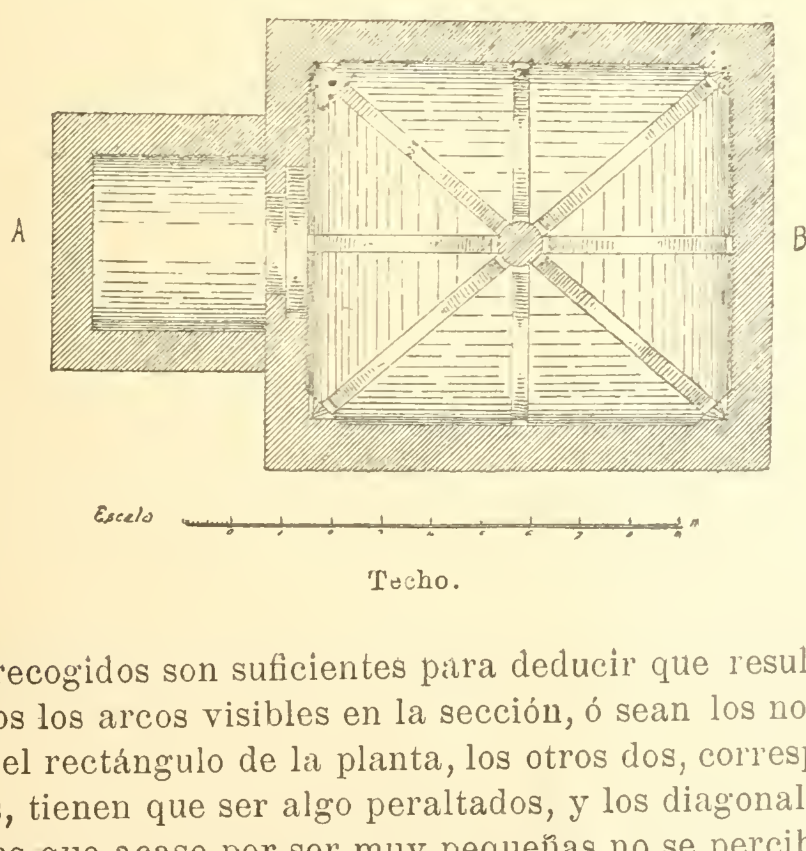
Se sube á este piso por una estrecha escalera pegada al muro del lado de la Epístola, frontero á la puerta de entrada, la cual escalera se halla hoy sin antepecho y está formada por escalones de losa muy desiguales y mal colocados. La tribuna tiene alto antepecho de fábrica, que apenas permite ver el presbiterio, lo que pudo obviarse con una tarima, y ofrece al comedio, sobre el cuerpo avanzado de la columnata y adosado al pilar central, un espacio ó pequeñísimo recinto cerrado por su frente y costados con tabiques que sustentan una techumbre á dos vertientes por su parte exterior, y por su interior dispuesta en bovedilla de medio cañón, construída al parecer con yeso. El tal recinto no tiene más luces que las segundas que recibiera por una ventanita abierta en el muro de la izquierda (según se mira al presbiterio) y por el hueco de entrada, el cual, así como la ventanita, se perfilan en arco de herradura. La disposición de este reducido espacio y de su ventana, del lado de la puerta de la ermita, solamente parecen hacerle propio para el organista, que de espaldas al presbiterio y de cara á los cantores tocara un pequeñísimo instrumento, pudiendo ver el papel de música al escaso rayo de luz de la dicha ventanita.

El interés que despierta el estudio de las diversas partes del interior se acrecienta en el visitante así que fija sus miradas en la bóveda, pues en ella ve que del grueso pilar central irradian ocho arcos de herradura, que van á apoyar cuatro á los centros de los muros y los otros cuatro, ó sean los diagonales, á unos planos de 0,97 metros de ancho que roban los ángulos del recinto, estando sostenidos á su vez por trompas cónicas. Los indicados ocho



Sección longitudinal.

arcos, cuya sección es de 0,37 metros por su frente y 0,13 metros de salida por sus arranques, están bien ejecutados, con piedra de sillarejo; tienen por la parte inmediata al pilar unos suplementos, cuya altura va aumentando hasta llegar á él, y sostienen una bóveda, la cual tiene su parte más elevada sobre el centro del pilar, por donde se halla en hueco, particularidad que permite ver en aquel punto unos arcos meridianos de piedra, hechos sin duda para completar esta pequeña parte de la bóveda.



Techo.

Los datos recogidos son suficientes para deducir que resultando hemicirculares túmidos los arcos visibles en la sección, ó sean los normales á los lados menores del rectángulo de la planta, los otros dos, correspondientes á los lados mayores, tienen que ser algo peraltados, y los diagonales algo rebajados; diferencias que acaso por ser muy pequeñas no se perciben allí. La bóveda hecha con descuido parece querer ser de hiladas horizontales; pero

más bien resulta de mampostería ejecutada con lajas de piedra, y por las cotas apuntadas se advierte es rebajada, efecto que tampoco se aprecia al verla.

IV

Si la ermita que vamos describiendo solamente ofreciese de particular los extraños caracteres arquitectónicos que dejamos apuntados, por los cuales puede el lector conocer la rareza de tal ejemplar, ellos bastarían para apreciar su valor artístico y arqueológico; pero es de notar que muros, bóvedas y arcos están realzados con pinturas, lo que da á aquella humilde ermita, que como olvidada en la sierra se halla, un aspecto de riqueza inusitado y que contribuye poderosamente al vivísimo efecto que produce su interior al penetrar en él.

Dichas pinturas están ejecutadas al temple, sobre el enlucido de yeso que cubre en todas sus partes el dicho interior, y su conservación, salvo en la bóveda donde parte del enlucido se desprendió ó forma abolsados, es bastante buena, ofreciéndose en general vivos los colores.

Forman dichas pinturas en el recinto mayor ó cuerpo de la ermita tres zonas de composiciones sucesivas, que se desarrollan la superior en la bóveda y las otras dos en los muros, desde una altura de metro y medio, estando separadas por fajas ornamentales. Los arcos de la bóveda y los distintos planos que ésta ofrece aparecen asimismo ornamentados.

La zona historiada inferior, cuya altura alcanza hasta la del barandal del coro, ofrece desde el arranque de éste en el muro del lado del Evangelio, donde se halla la puerta, cuyo arco invade y merma un poco la composición, hasta el arco triunfal, que da entrada al presbiterio en el inmediato muro, un asunto de la vida real sin enlace con los demás: es una escena de cacería. Repasándola desde el comienzo del friso, por junto al coro, ó sea al lado izquierdo, vemos un cazador disparando una flecha á un venado que corre junto á un árbol; otro cazador á caballo y armado de un extraño tridente persigue, precedido de tres lebreles, á otros dos ciervos, de los que les separa otro árbol, y ya en el muro en que se abre el presbiterio, aparece, hacia la derecha, en un caballo blanco, otro caballero con espada, que parece ser el protagonista de la escena, la cual es posible se relacione con la fundación de la ermita y represente un episodio de alguna historia milagrosa conservada por tradición local, y cuyo teatro fuere el peñasco y sitio de la sierra en que la ermita fué enclavada. Verosímil es que la continuación, y acaso el episodio más interesante de la historieta de montería, se viera al lado de la Epístola, en el muro donde se abre el presbiterio y en el frontero á la puerta; pero, desgraciadamente, esta parte del friso está borrada. En el antedicho trozo visible bordea por su base á la composición una faja de hojas de perfil ondulado que se arquean sobre sus tallos formando un motivo semejante á la onda griega, y por cima de aquélla corre y continúa por todo el recinto, separando la zona historiada inferior de la media otra faja, cuyo motivo es una greca del tipo *meandro*, formado por una cinta en perspectiva.

Dicha zona inferior continúa por el barandal del coro con asuntos que, á primera vista, no parecen relacionarse con la descrita escena de montería, pues si bien es cierto que junto al ángulo del barandal con el muro en que la

escena empieza, se ve como primera figura la de un oso, ésta aparece aislada, como las siguientes, y separadas por fajas verticales de adorno.

En la parte del barandal que describimos, correspondiente al lado del Evangelio, dando frente á la figura del oso pardo, y como éste, de perfil, aparece la de un elefante blanco enjaezado y que lleva sobre sus lomos una torre. Continúa el friso por el exterior del cuerpo saliente cuadrado que dijimos hay en el coro, ofreciendo en el murete que da frente á la puerta de entrada la figura de un hombre viejo, como lo indica la blancura de su barba y el estar calvo, el cual, descubierto y armado de lanza y escudo redondo, con el que cubre á los ojos del espectador la mitad de su cuerpo, aparece representado mirando hacia el altar. En este personaje ¿trató de retratarse á persona determinada? ¿Se relaciona, así como los dos grandes mamíferos indicados, con la escena de montería? Imposible nos parece esclarecer estas conjeturas.

En el murete del mismo cuerpo saliente, adosado al pilar central del recinto, continúa dicho friso con dos lebreles empinados, uno á cada lado del pilar, y espaldas á él, en el pilar mismo, frente á la puerta, hay otra figura de hombre con manto rojo; y aún sigue el friso por el barandal de lado de la Epístola, ofreciendo un decorado que difiere totalmente del anterior, pues ofrece un carácter ornamental consistente en series de águilas repetidas, blancas y con las alas abiertas, dentro de círculos azules bordeados de rojo, tangentes y festoneados.

Completan el decorado del frente, que ofrece el coro con su arcada, unas rayas rojas que perfilan los arcos y unos motivos semejantes á las flores de lis, y pintados asimismo de rojo, que llenan las enjutas.

Las zonas media y superior ó de la bóveda están separadas por una faja ornamental ajedrezada. Los asuntos de dichas zonas, tratados de un modo uniforme y algo distinto á los descritos, son pasajes de la vida del Salvador. No todos se distinguen bien, por el deterioro á que hicimos referencia. Al lado de la Epistola parece haber sido representada la Adoración de los Reyes, en la bóveda, por la que debieron continuar los demás pasajes del Nacimiento,—cuyo principal asunto acaso haya correspondido á la parte del fondo de la ermita—y á la infancia de Jesús.

Los asuntos del friso, que son los mejor conservados, aparecen separados por los arranques de los arcos y por una arquitectura simulada en la misma pintura, y tan extraña, que unas veces son arcos y otras huecos perfilados en ángulo obtuso, por dos líneas cual las superiores de un frontón, sobre columnillas, lo que forma los compartimientos ocupados por los pasajes bíblicos. Estos, desde la línea media del lado de la Epístola, son la curación del ciego de nacimiento, la resurrección de Lázaro; en el muro de fondo, bien visible desde el coro, las bodas de Caná, la tentación, representada en tres momentos diferentes; en el muro del lado del Evangelio, la huída á Egipto, la entrada en Jerusalén y la Cena. Al muro en que se abre el presbiterio y cuyo arco triunfal aparece bordeado de medallones pintados, conteniendo cabezas de bichas, á modo de toros, con las fauces abiertas, y que acaso representan demonios, debieron corresponder en el friso medio asuntos capitales de la Pasión, que se han perdido; y por fin, en el lado izquierdo del lado de la Epístola termina la serie con la representación de las Marías ante el sepulcro donde se les aparece el ángel anunciador de la Resurrección.

El pequeño recinto ó tribuna del organista ofrece también decorado con

pinturas su interior. En sus tres muros fué desarrollada una sola composición, de figuras pequeñas, que representa la Adoración de los Reyes, ocupando el muro de fondo la figura de la Virgen con el Niño. En la bovedilla, dentro de un círculo, aparece la mano del Omnipotente bendiciendo.

Los arcos, por sus arranques é intradoses, están ornamentados con tallos serpeantes, roleos y palmetas, y en sus enjutas, por junto al pilar, se ven blancas figuras de cisne.

Donde menos se conserva la decoración pintada es en el presbiterio, pues solamente en su muro de fondo, en el mediopunto determinado por la bóveda, se ve dentro de un círculo la representación del *Agnus Dei* sobre la ventana tapiada á que hicimos referencia, y dos figuras á los lados, más otras dos debajo en otra faja, por cuyo borde inferior, á la altura de los ojos, corre una inscripción ilegible á causa de estar, como las figuras, borrada casi en totalidad. Además, ventana y figuras de la faja inferior están cubiertas por un retablo de madera muy deteriorado, y desde luego muy posterior á la construcción y decorado de la ermita.

En el cuerpo principal de ésta, junto al arco triunfal y del lado de la Epístola, se conserva un altar que estimamos primitivo: es de piedra, y le componen dos de tosca labra y sin moldura alguna; una que hace de pilar de la otra, la cual, colocada horizontalmente, constituye el ara

Una singularidad ofrece la ermita, que no debemos pasar en silencio. Bajo el coro, del lado de la Epístola, en el último arco, á la altura del banco corrido y á favor de la circunstancia ya indicada de hallarse la construcción adosada á una peña, se abre y profundiza en ésta una cueva, evidentemente labrada ó agrandada por mano de hombre y constituída por dos galerías en ángulo, de poca profundidad.

V

Examinada la ermita, su extraña y vieja arquitectura, su lujoso é interesante decorado, nos preguntábamos nosotros al abandonarla y preguntará el lector: ¿cúya es su historia? ¿Cuál el estilo artístico á que pertenece? ¿Qué fecha se le debe asignar? Y sobre todo, ¿es posible que tan original y peregrino monumento haya quedado desconocido para los viajeros, recopiladores é historiadores del arte?

Inútil será decir que para satisfacer estas preguntas, especialmente la primera y la última, hemos practicado repetidas investigaciones, y debemos añadir que hasta el presente han sido inútiles. Ni el P. Florez en su *España Sagrada*, ni Ponz en su *Viaje*, ni Llaguno y Amírola en su recopilación histórica de nuestra arquitectura, ni Caveda en su *Ensayo* sobre la misma, ni el inteligente viajero inglés Street en su excelente obra *Gothic Architecture in Spain*, ni D. Nicolás Rabal en su volumen de *Soria* de la colección histórico-descriptiva, *España, sus monumentos y artes*, revelan, ni siquiera por incidencia, conocer la existencia de la ermita, que oculta ha permanecido á los ojos de viajeros investigadores, escondida como se halla en aquella sierra, y más escondida mientras ésta estuvo, hasta hace pocos años, cubierta y poblada de espesa arboleda.

El famoso historiador Gil González Dávila, en su *Teatro de las iglesias de España* (Madrid, 1645, tomo I, pág. 130), solamente nos dice que la villa de

Berlanga fué ganada á los moros por Fernando el *Magno*, que perdida la recobró Alfonso VI el año (1085) que ganó á Toledo; noticias á las cuales puede añadirse que, disputada dicha villa durante algún tiempo por los cristianos á los moros, antes que el último Monarca citado la recuperó Fernando I de Castilla, y que el mismo Alfonso VI, por lo mucho que aquella localidad sufrió en las discordias civiles de la época, la mandó repoblar en 1108; mas por ninguna parte parece referencia alguna de la ermita y de la relación que con su origen pudieran tener los citados hechos y fechas. Los Académicos de la Historia D. Juan Loperráez en su *Descripción histórica del Obispado de Osma* (Madrid, imprenta Real, 1788), donde se ocupa largamente de las competencias mantenidas en el siglo XII por dicho Obispado y los de Tarazona, de Burgos y Sigüenza, y D. Juan Manuel Bedoya en sus *Memorias históricas de la villa de Berlanga* (Orense, 1840, pág. 15) que dice consta por un privilegio de Alfonso VII haberse declarado en 1135 la villa de Berlanga del Obispado de Sigüenza, lo que quedó definitivamente establecido en el Concilio de Burgos, celebrado en 1136, nada dicen de nuestra ermita, á pesar de que el último cita las existentes á las afueras de dicha villa.

El Sr. D. Juan Catalina García, noticioso por nosotros de la ermita é interesado como nosotros en que sea pronto declarada monumento nacional, ha indagado, por su parte, antecedentes históricos que dieran luz, y como resultado de sus investigaciones comunicó, poco hace, á la Academia de la Historia, y nos ha comunicado las siguientes referencias, sacadas del archivo Catedral de Sigüenza: En el *Liber privilegiorum* de la misma se halla la sentencia del citado pleito, mantenido por los Obispos de Sigüenza, Osma y Tarazona, dada por el Cardenal Guido, el cual, según nos informa Bedoya, fué el Legado apostólico que presidió el dicho Concilio de Burgos en 1135, incorporando al Obispado de Sigüenza la villa de Berlanga con su *Monasterio de San Baudilio*, adjudicación confirmada por una bula del Papa Inocencio II en el año de 1138 que se inserta en la misma colección diplomática, donde figura también una carta original, escrita en pergamino, falta del sello pendiente que tuvo, en la cual el primer Obispo de Sigüenza, D. Bernardo, hace donación al Cabildo de la Catedral de varias cosas, entre ellas *Monasterium sancti bauduli quod circam berlangan situm est cum omnibus pertinentiis suis ad habendum concedo.—Facta fuit hec carta sub era M.ª C.ª Octog.ª secunda* (año 1144).

De todos estos datos se deduce, que de suponer la ermita anterior á la conquista de Berlanga por Fernando el *Magno* en el último tercio del siglo XI, habría que considerarla como obra de *mozárabes*, ó sea los cristianos que vivían al amparo de los mahometanos en tierra soriana; y que si se tratare de relacionar su origen con la del *monasterio de San Baudilio*, de que dan noticia los documentos de mediados del siglo XII, conservados en el Archivo Catedral de Sigüenza, solamente podría admitirse la conjetura respecto del culto del santo en la comarca, pero no en cuanto á que la ermita sea resto del monasterio desaparecido, pues por pequeño que supusiéramos éste no ofrecía dicho lugar de la sierra apropiado emplazamiento para él, ni allí se rastrea el más leve resto, ni aun topográfico, de la existencia de otra fábrica que la ermita, á duras penas incrustada en la peña.

No ha sido más fructuosa nuestra investigación por el campo geográfico. En las *Relaciones* del tiempo de Felipe II, que manuscritas guarda la Academia de la Historia, no está registrada la comarca castellana á que nos veni-

mos refiriendo. De los Diccionarios geográficos corrientes uno solo, el de Madoz, al hablar de *Casillas* menciona como existente en su término «un monte robledal de casi una legua de circuito y bien poblado y UNA ERMITA DE SAN BAUDEL, colocada junto al monte, sobre una peña, y á sus inmediaciones se ve una cueva, que dicen sirvió de morada á dicho santo.»

Resulta, pues, que de cuantos autores hemos consultado, uno solo, Madoz, menciona la ermita; pero sus referencias son inexactas, pues que el monumento no se halla junto al monte sino en él y la cueva no está en su inmediación, sino unida y como aneja á la ermita, ni debe existir en esa sierra otra cueva que esa, con el nombre de *San Baudel* registrada por D Gabriel Puig y Larraz en su *Catálogo de las cavidades naturales* de España (Madrid, 1896). La especie de que dicha cueva sirviese de morada al santo es error todavía de más bulto, pues según las referencias que hemos hallado en las *Acta Sanctorum* de los Bolando y las copiosas y eruditas noticias con que nos ha honrado el sabio P. Fita (1) resulta que *San Baudelio* ó *Baudilio*, llamado por abrevia-

(1) Memorias españolas de SAN BAUDILIO, mártir de Nimes (siglo II ó III), cuya fiesta se celebra en 20 de Mayo.

Fuentes: *Saint Baudile et son culte*, par M. l'Abbé Azaïs. Nimes, 1872.—*De gloria Ecclesiae*, por San Gregorio de Turs, obra escrita á fines del siglo VI, libro I, cap. 78 (ap. Migne, *Patrología latina*, tomo LXXI, col. 773-775. París, 1858).—Hübner: *Inscriptiones Hispaniae Christianae*, núms. 42, 255. — *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XXV, páginas 143 y 144.—Férotin: *Le Liber Ordinum*, pág. 465. París, 1904.—Yepes: *Corónica general de la Orden de San Benito*, tomo IV, fol. 205. Valladolid, 1613.

San Baudilio, que se cree nacido en Orleans, murió martirizado en las afueras de Nimes, por predicar la fe evangélica á los ciudadanos de Nimes, que celebraban las fiestas natalicias *(gonales)* de Júpiter en una floresta. De aquí es que en sus imágenes se le pinte ó esculpa bajo una *palmera* y una *segur*, símbolos de su martirio. Dícese que su cabeza, como la de San Pablo, dió tres saltos separada del tronco, á cuyo contacto la tierra se abrió dando salida á tres fuentes. El cuerpo fué sepultado por los cristianos en el mismo paraje, y á partir del siglo IV se hizo famoso por la gloria de sus milagros. Entre ellos cuenta San Gregorio de Tours, el de un *laurel*, nacido junto al sarcófago, el cual entoldó, y de cuyas hojas y corteza se disputaban los fieles la adquisición, como curativas. Otro milagro se obró á la vista del rey ostrogodo Teodorico y tutor de su nieto el visigodo Amalarico, á principios del siglo VI.

Dos inscripciones de la Edad visigótica, en otras tantas aras de *Zahara* y la *Morera (Boletín de la Real Academia de la Historia*, l. cit.), atestiguan cómo algunas partecillas de las reliquias del Santo llegaron á dichos dos pueblos de la provincia de Badajoz, y se incrustaron, como reliquias de un mártir, en aquellos sitios, dentro de otras tantas aras. La diócesis de Nimes era sufragánea de la de Narbona, y, de consiguiente, parte integrante de la España visigoda, en cuyos dominios fácilmente se extenderían el culto y la celebridad del santo mártir.

Y que así fué, lo confirman siete Calendarios españoles de la Alta Edad Media, que ha confrontado el sabio benedictino Dom Férotin, correspondiente de la Academia de la Historia, y que marcan la fiesta en 20 de Mayo.

1) Calendario Cordubense del año 961: «in ipso (die) est festum *Baudili* martiris, in civitati Nemeseti.
2) Año 1039: Sancti *Bauduli*».
3) » 1052: » *Bauduli* et comitum, Nimaso.
4) » 1055: » *Bauduli.*»
5) » 1066: » *Bauduli.*
6) » 1066: » *Baudali*, martyris Christi».
7) » 1072: » » » »

Todos estos Calendarios, á excepción del primero mozárabe Cordubense, pertenecen á los reinos cristianos de León y Castilla.

Hübner (núm. 255) dejándose influir por la copia inexacta de Amador de los Ríos, lee (lín. 36), nombre postrero,

B A V B \ . . .

y lo interpreta *Baub (ili)*; pero es evidente que el trazo que sigue á la segunda B perte-

ción *Baudel* en las citadas referencias locales y *San Boy* en Cataluña, es un santo de los primeros siglos de la Iglesia cristiana, de origen francés, nacido á lo que parece en Orleans y mártir de su fe, sacrificado por los paganos de Nimes á causa de haberlos él apostrofado en un bosque sagrado y dedicado á Júpiter por el culto que á éste rendían. Introducido después el del glorioso mártir en España, aparece atestiguado por inscripciones visigodas del mediodía, dos publicadas por el mismo Padre Fita en el *Boletín de la Academia de la Historia* (XXV (1894), págs. 143 y 144) y otra por el inolvidable profesor Hübner en su repertorio *Inscriptiones Hispaniae Christianae* (Berlín, 1871, núm. 175). No hay, pues, indicio ni referencia de que el santo viniera á España y sí de su culto en ella, sin que podamos precisar el origen del mismo en tierras de Berlanga, ni menos en especial el de la ermita, donde si la pintura de la cacería se refiere á algún hecho milagroso, como otros acaecidos en circunstancias semejantes, debe faltar algún pasaje, que estaría en las pinturas de la misma zona, borradas por la acción del tiempo, y la relación del hecho en alguna crónica perdida ó todavía ignorada.

VI

No existiendo dato alguno histórico para esclarecer el origen de nuestra ermita, solamente quedan como elementos para su clasificación arqueológica los caracteres artísticos de su singular arquitectura y de su decoración.

En cuanto á su arquitectura, caracterizada esencialmente por el arco de herradura, elemento que, como es sabido, anteriormente á la arquitectura árabe, que acaso le toma de los españoles, se usaba en la Península desde antiguo, perpetuándose durante la dominación visigoda y aun después, en los primeros siglos de la Reconquista, parece á primera vista que su filiación debe pertenecer á esa arquitectura nacional que tan interesantes monumentos cuenta, como son la Basílica de San Juan de Baños de Cerrato, la de Wamba, las de Toledo, las de Asturias y San Miguel de Escalada, en León. Sin embargo, ni la planta de nuestra ermita, que sólo tiene de común con las de esas iglesias primitivas el constituir el presbiterio un cuerpo aparte y cuadrado, ni los arcos mismos, que son delgados en San Baudelio y robustos en las mencionadas Basílicas, le asemejan á ellas. Además, la ausencia de capiteles, de tal modo que aparece suplido este elemento por el conjunto de los modillones que forman los arranques de los arcos, y sobre todo, y esto es lo más singular, los arcos radiados de la bóveda, elemento completamente nuevo y distinto de cuantos emplearon los constructores visigodos y cristianos de la época anterrománica, constituyen los rasgos más originales de este monumento y le diferencia totalmente de los de la dicha arquitectura anterrománica, siquiera á ella pertenezcan los arcos.

ce á una V. Quien leyó bien fué Morales en su *Viaje Santo*: BA (V) DVLI; forma autorizada por los Calendarios 2), 3), 4) y 5), anteriores á la inscripción argéntea del arca de Oviedo De San *Baubilio* no hay mención en parte ninguna.

Del priorato de San Baudilio, donado por el Conde D. Pedro Ansúrez al monasterio de San Isidro de Dueñas, escribe Yepes: «El monasterio de *San Bauduli* es el que ahora llamamos de San Boal del Pinar (prov.ª de Segovia, part. de Cuéllar), el qual es muy antiguo y no sabe el principio de su fundación; pero anexóle á esta casa (Dueñas) el Conde D. Pedro Anzures y su muger D.ª Elo, por la Era de 1150 (año 1112).» Otros datos ofrece Yepes sobre el culto del Santo en Castilla; pero lo dicho me parece que basta al intento.—*F. F.*

Estos, bajo el coro, sucediéndose y enlazándose las arquerías de modo que cierran espacios cuadrados, como en el Cristo de la Luz de Toledo y en la Mezquita de Córdoba, guardan relación evidente con esa arquitectura primitiva hispano-cristiana.

A ella, y atendido el carácter cristiano que predomina en todo el monumento, creímos, de primera impresión, pertenecía éste, pero estudiados con detención sus elementos, advertidas sobre las diferencias ya apuntadas la de que los arcos aparecen más cumplidos, de mejor traza y mayor esmero en su despiezo que los de aquel tiempo, y sobre todo, la formación de su bóveda, de aparejo descuidado y sostenida por arcos radiados, fuertes y bien ejecutados, cuya disposición y sistema recuerda y como que anuncia ya la importante arquitectura cuyo desarrollo llena en la historia del Arte la segunda mitad de la Edad Media, nos llevó á comprender se trata de un ensayo de bóveda de crucería, como tantos que debieron hacerse, más ó menos felices, hasta constituir el sistema arquitectónico á que acabamos de referirnos, en el cual la bóveda, propiamente dicha, no fué hecha con más intento que hacer las veces de la plementería.

¿Qué fecha debemos asignar á este extraño monumento, que sin pertenecer á un estilo determinado participa de dos, constituyendo un caso originalísimo en la evolución arquitectónica hispano-medioeval? Cuestión es ésta que, como las que quedan apuntadas, con las cuales está íntimamente enlazada, pide más detenido estudio, puesto que se trata de un monumento de rareza singular; pero fieles á la deducción que de los caracteres arquitectónicos hemos hecho, no nos parece debe corresponderle otra fecha que el período de los siglos XI y XII.

Las pinturas señalan esta fecha con más fijeza, pues su estilo, sin las anomalías que la construcción, se acomoda fácilmente y en todos sus caracteres al de la pintura decorativa de la época. Más perfectas que las miniaturas de bárbaro estilo de los códices llamados *Beatos, Comentarios del Apocalipsis*, de los siglos X y XI, no es, sin embargo, su estilo tan avanzado como el de las pinturas del Panteón de los Reyes de León, que datan del siglo XIII.

Está por hacer todavía, y es harto necesaria, una historia de la pintura española durante la Edad Media, que para este caso nos ofrecería abundantes elementos comparativos en que fundamentar una clasificación exacta de los notables ejemplares que motivan estas líneas.

Sin embargo, supliendo esta deficiencia, en cuanto de momento nos es dable, con los ejemplares más conocidos, encontramos que el carácter de las pinturas de la ermita corresponde al estilo imperante en el siglo XII. Á él se ajusta la arquitectura simulada, con sus arquerías, para cobijar las figuras, como se ve en arquetas esmaltadas; á él pertenecen aun los nimbos crucíferos y otros elementos simbólicos; á él deben atribuirse el modo de agrupar, la expresión y movimiento de las figuras, semejantes en todo esto á las no tan perfectas de la Biblia de Avila existente en la Biblioteca Nacional y que data de igual centuria; á él, en fin, los motivos ornamentales señalados, y tanto en ellos, en el *meandro* ó greca y en el ajedrezado, como en los ropajes, una particularidad característica, como son las luces indicadas por el contraste y oposición violenta de dos tonos ó dos colores, particularidad que se observa en las miniaturas de otro códice del siglo XII, el *Liber Evangeliarum*, de Toledo, también existente en la Biblioteca Nacional, y que no solamente en eso,

sino en otros rasgos, guardan sus figuras analogía con las de la ermita.

Este modo de decorar con pinturas un templo cristiano, cubriendo con ellas bóvedas, arcos, enjutas, responde en occidente al sistema oriental de cubrir esos mismos elementos de los interiores con mosáicos; y si á esto se añade que en el estilo, en el modo de agrupar las figuras, el cual recuerda las composiciones de mosáico de algunas basílicas del Norte de Italia, hay un cierto sabor bizantino, sin violencia puede admitirse que tanto en la arquitectura como en el decorado se reconoce la influencia del oriente cristiano.

Creemos, pues, que este monumento debe datar del siglo XII, y para comprobarlo y tener de él exacto conocimiento, precisa hacerle objeto de detallado y concienzudo examen, para el que nosotros tan sólo hemos querido aportar los primeros datos.

VII

Lo dicho bastará para justificar la petición de que sea declarada la ermita de San Baudelio monumento nacional, de lo que ya se ha tratado en las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, y que no ofrecerá dificultad, pues según nuestras noticias la ermita hoy pertenece al pueblo de Casillas. Esa declaración es necesaria para la historia del arte patrio y urgente para la conservación del monumento.

Mas entretanto, como la tramitación del oportuno expediente pide tiempo, aunque sea breve, y ya que esa ermita, olvidada en medio del monte, pues en ella no se celebra culto más que el día 20 de Mayo, fiesta de San Baudelio, ha llegado verdaderamente por milagro hasta nuestros días, acudamos á su conservación los que amamos el arte. La urgencia de hacerlo indícanlo aquellos muros descarnados, que ofrecen grietas de consideración; su tejado, que por haber sido quitado, poco tiempo hace, el primitivo de piedra que conservaba, como los de la Catedral de Avila y la ermita de los Mártires en el Cerro de Numancia; aquellas interesantes pinturas hechas sobre un guarnecido, ya desconchado en muchas partes y abolsado en otras. Para atajar el mal, que hoy se ofrece amenazador, mientras la mano protectora del Estado ampara y guarda tan precioso monumento, ábrase, para sus más perentorias reparaciones, una suscripción entre los amantes del arte y principalmente entre los sorianos, que tanto cariño demuestran siempre por su hermosa tierra, ya que en ella tienen la dicha de contar una joya valiosísima del arte nacional.

MANUEL ANÍBAL ALVAREZ

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

De la Galicia desconocida.

Cuatro iglesias románicas en la ría de Camariñas.

Abrupta es la costa gallega. Desde La Coruña á Muros no encuentran los buques más que piedras, ensenadas que no merecen este nombre, bajos que avanzan hacia el mar, cabos con fenomenales restingas, forman una costa tan peligrosa para la navegación, que el espacio comprendido entre el cabo Beo y el Touriñana lo ha bautizado la marinería con el fatídico nombre de Costa de la Muerte. Hay en este trozo, sin embargo, una solución de continuidad, buen abrigo para las embarcaciones, que encuentran allí desde tiempo inmemorial un refugio contra aquel mar, que con fuerzas titánicas rompe en las rocas. No lejos del Villano marcan dos puntas la entrada de una ría: Virgen del Monte Farelo y Virgen de la Barca se llaman dos santuarios situados cerca del mar; visibles desde larga distancia para el navegante, le indican el peligro de la costa ó la esperanza del abrigo. Esas dos vírgenes marcan la entrada de la ría en Camariñas, en donde puede encontrar abrigo contra cualquier tiempo; Mugía y la ensenada de Merejo lo protegen contra los vientos del Sur; en Camariñas ó en La Baza se defiende de los del Norte, y si su embarcación viene á cambiar especies, como en los tiempos primitivos, puede, á poco que remonte el río del puente en el fondo de la ría, encontrarse en una feria animada y en un rincón de España, que si no es tan conocido como las orillas del Eume y el Mandeo, lo debe á la falta de medios de comunicación.

En ese sitio tan apartado que por él no pasa ni una carretera, se conservan algunas iglesias, casi por completo inéditas pero dignas de estudio. La más interesante de ellas es

SAN JULIÁN DE MORAIME

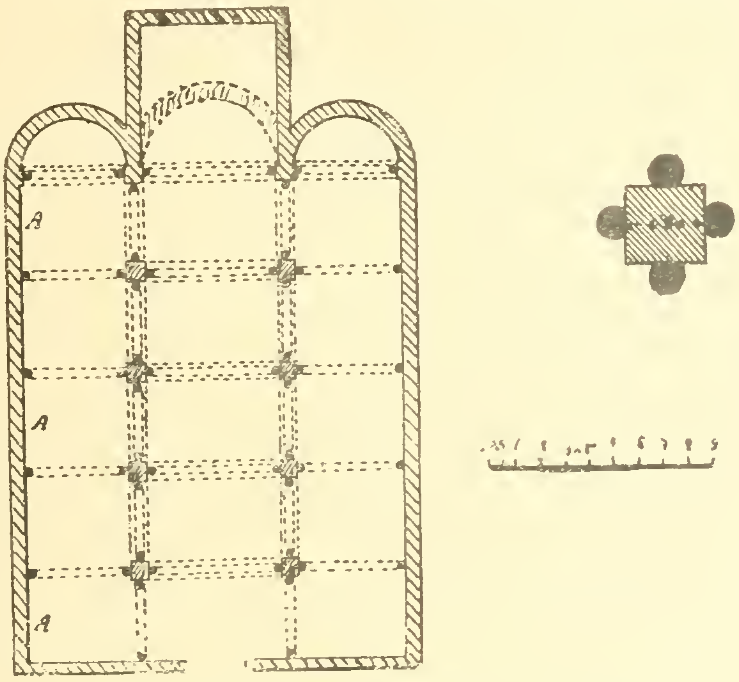
En el fondo de la ensenada de Merejo, y á cosa de medio kilómetro del mar, hay una aglomeración de media docena de casas con una enorme iglesia parroquial que podría cobijar á todas ellas. Un vulgar campanario no indica nada desde lejos, pero al acercarse, los canecillos labrados del ábside, los contrafuertes y el ingreso lleno de esculturas, imitación del nunca bien ponderado de la Gloria en Compostela, nos dijeron claramente que oculto en aquel valle había algo más que una modesta iglesia parroquial.

Disposición y construcción.—Tres naves sin crucero, hoy con cubiertas de madera, pero que tuvieron primitivamente bóvedas de cañón seguido, de las cuales aún se conserva la primera hilada; ábsides semicirculares con bóvedas de cascarón (1) á mucha menor altura que las de las naves, cuyo despiezo no pudimos estudiar por la enorme capa de revestido que las cubre; colum-

(1) El ábside central rectangular es moderno y tiene un gran retablo barroco bastante vulgar.

nas de fuste prismático con cuatro medias columnas en sus caras; arcos fajones y formeros dobles rectangulares; pequeños contrafuertes al exterior, unidos á la altura de las bóvedas por arcos de medio punto que atan el muro

SAN JULIAN DE MORAIME



Croquis de la planta. *(Escala aproximada.)*

y permiten restarle espesor, esos son los elementos constitutivos de la basílica. Recibe luz por unas aspilleras con gran derrame, repartidas desigualmente en los tramos, por una ventana encima del arco triunfal con parteluz de piedra en forma de cruz y por dos ojos de buey á los pies de la iglesia en las naves laterales.



Interior.

(De una fotografía.)

En el muro del Evangelio y en los tramos marcados con una A en el croquis, hay unas arquerías ciegas formadas por dos arcos de medio punto con su ajimez, cobijados por otro ligeramente apuntado, imitación segura de las galerías del triforio compostelano, que no han debido ser nunca más que de efecto decorativo, pues en aquella época huecos expuestos al N. (la iglesia no está orientada) y bastante grandes, harían la iglesia inhabitable. Toda ella está construída con sillares de granito bien aparejados por hiladas, á excepción del muro de la Epístola, que hasta unos tres metros de altura es tosco, de mampostería ordinaria mal hecha y con enorme desplome hacia el interior. Hay en este muro, hacia el segundo tramo de la iglesia, restos de una puerta tapiada, bastante estrecha, con arquivolta de medio punto, de la cual quedan algunas piedras con decoración de billetes.

Decoración.—Es por demás sencilla en el interior. Apoyan las columnas en basas circulares, que con grandes garras sujetan los astrágalos de aquéllas; los capiteles son todos iguales, cilíndricos, vegetales con hojas de loto rematadas por una perla que se separan poco del núcleo central; los imuscapos son funiculares y el cimacio rectangular, razonando así los arcos fajones de igual perfil; una sencilla moldura plana indica en las naves el arranque de la bóveda; por los pies de la iglesia y en los ábsides corre una imposta de billetes.

Cambia en la puerta radicalmente esa sencillez en el adorno. El ingreso, abocinado con tres archivoltas sostenidas por columnas á las que están arrolladas (valga la frase) unas estípites, está muy bien trazado y esculpido con gran proligidad de detalles; las figuras de Obispos y Santos de esas columnas no son hieráticas; son sueltos los pliegues de las túnicas; los rostros y las barbas acusan una mano que sirve á una inteligencia inspirada; no es de un mero copista la labor de aquellas figuras, la misma que hizo los capiteles de las columnas que sostienen los arcos con tres órdenes de hojas bien estilizadas, sueltas y de bastante relieve. En el tímpano, siete arcos de medio punto cobijan al Padre Eterno en actitud de bendecir al pueblo y á los Apóstoles, y las arquivoltas figuran un baquetón corrido al cual se asoman, á guisa de balcón, unos pecadores, representados con bastante rudeza y repartidos con absoluta simetría: motivo éste copiado probablemente de otro igual, pero infinitamente mejor, que se presenta en el ingreso izquierdo del pórtico de la Gloria. Esta parte, tímpano y archivoltas es bastante inferior á las estípites; forzosamente hubo cambio de artista.

Los ábsides laterales tienen canecillos historiados bastante rudos y los ojos de buey de las dos naves están encuadrados con molduras, con billetes y cruces parecidas á las de Malta.

Clasificación del monumento.—No es difícil de hacer. Tres naves que estuvieron cubiertas por bóvedas de cañón, acabadas en ábsides semicirculares, carencia de luces directas en la central, la decoración ruda de capiteles é impostas y los contrafuertes exteriores, unidos por arcos para descargar el muro, colocan de lleno esta iglesia entre el tipo auverniense, dentro del estilo románico. Ofrece, sin embargo, la particularidad de tener las bóvedas de los ábsides á mucho menor altura que los restantes tramos, lo que permite iluminar directamente las naves y tener en el muro del Evangelio las arquerías ciegas, que ya se han mencionado, copia fiel de los triforios compostelanos. Es de notar que esta arquería no existe más que en tres tramos de los cinco que la

iglesia tiene y sólo en un muro, precisamente el mismo que por el exterior tiene contrafuertes con arcos de unión, y que no hay ninguna aspillera abierta en los tramos que tienen esas arcadas.

La puerta de ingreso (cobijada hoy por un angosto vestíbulo que dificulta el sacar fotografías) es indudablemente posterior á la iglesia: las molduras, la piedra, todo indica que no es contemporáneo del rudo adorno de los ojos de buey que iluminan las naves, y aun dentro de la puerta se notan dos épocas, ó á lo menos dos artistas: las estípites y capiteles no salieron del mismo escoplo que el tímpano y las archivoltas.

SAN JULIAN DE MORAIME



Ingreso en la imafronte.

(De fotografía.)

Este tipo de iglesias es frecuente en Galicia; ejemplar muy parecido á este es Santa María la Real del Sar, en Santiago, pero tiene una notable diferencia, cual es el trazado de los ábsides, poligonales de influencia palestina (1) en el Sar, circulares de clásico abolengo románico en Moraime.

Reseña histórica.—López Ferreiro nos da la noticia más antigua en su *Historia de la Iglesia de Santiago*, tomo III, pág. 179, copiando, entre los do-

(1) Choisy: *Historia de la Arquitectura.*

cumentos que procedentes del Monasterio de San Martín Pinario guarda la biblioteca de la Universidad, el siguiente privilegio:

«En una Junta ó Concilio, reunido en Santiago en 1093 para asuntos de la Sede, compareció D.ª Argilona, viuda de Arias Pepiz, é hija de los condes Pelayo y Aldonza; después de exponer cómo había fundado un monasterio en tierra de Bergantiños cerca del mar, en un sitio llamado Villanueva (hoy San Juan de Borneiro), manifestó su intención de poner dicho monasterio bajo el régimen y gobierno del Venerable Hodorio y sus sucesores los abades de San Julián de Moraime, para que éstos procurasen siempre que en Villanueva se observase la Regla de San Benito. Por lo cual pidió al Obispo y presentes que confirmasen y decretasen la anexión de Villanueva á Moraime, como en efecto así se hizo.» El monasterio debía ser antiguo é importante cuando se le anexionaban otros, pero nada sabemos de él; debía pertenecer á la Orden benita, pues desde la invasión de los árabes hasta 1100 no hubo en España otra Orden monástica, por haber desaparecido todas las de San Agustín (1), y no es además lógico que encomendasen guardar la regla de San Benito en un monasterio, á otro que perteneciera á Orden distinta. Por este mismo tiempo — dice López Ferreiro — Froilán Pérez y su esposa Mariana Ariamy donaron al monasterio Morianense, que está junto al puerto *Arenam Majorum* (Area Mayor se llama hoy día una playa situada cerca), y á su abad Hodorio, la villa de Sortevagos (Sorteguas), con la cláusula de que los colonos de dicha villa ó granja sirviesen al monasterio, no como siervos, sino como ingénuos. No cita Yepes este monasterio más que incidentalmente (2), diciendo textualmente: «... el monasterio San Martín de Ozón, sugeto á San Martín de Santiago, estaba á media legua de Moraime»; pero sí lo nombra la *Historia Compostelana* (3) que al hablar de las iglesias destruídas por los piratas árabes en 1115 cita nuestro monasterio, y, por último, López Ferreiro, en el tomo III, c. XXXVI, copia un privilegio otorgado por Alfonso VI en 1.º de Octubre de 1119, por el cual otorga á «Moraime..., territorio Nemanchos y su litoral... para restaurar aquel cenobio que en nuestro tiempo desvastaron los sarracenos, proveer al sustento de los monjes, de los pobres y del hospital de peregrinos..., en atención á los buenos servicios que le había prestado durante su niñez en tiempo de guerra». Parece deducirse de aquí que cuando Alfonso el Batallador hizo una irrupción en Galicia, y el conde D. Pedro de Trava ocultó á su protegido el infante D. Alfonso, sería en Moraime donde lo escondería, suceso cuyo recuerdo aún guardan los habitantes de aquel rincón de la tierra gallega.

Con estos datos no es difícil reconstituir la historia de la Iglesia. Al primitivo templo destruído por los piratas en 1115 pertenecen los restos que indicamos en el muro de la Epístola, el cuerpo de la iglesia es de mediados del siglo XII después de la donación de Alfonso, y del XIII el ingreso de la imafronte.

No nos pudimos detener bastante en la iglesia para buscar inscripciones que es fácil existan, ni la luz nos permitió ver si había por los alrededores restos del convento y hospedería: ya era de noche cuando abandonábamos aquel sitio encantador el conocido escritor Francisco Antón y el que

(1) Yepes: t. II, 448, lo copia de Fray Jerónimo Román.
(2) Tomo IV, fol. 55.
(3) I, CIII, pág. 408.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MUGIA (Coruña)

Interior de la Iglesia Parroquial

esto escribe, y al atravesar la ría, solamente alumbrada la embarcación por los destellos del faro del Villano, nuestra alma no volaba hacia delante, sino que iba atrás, á recordar los monjes blancos, á pensar en la historia insigne de tantas cosas que fueron, y en especial de aquella casa de Moraime que, al acoger al infante D. Alfonso, servía la causa de la justicia, pero quizá fué causa inconsciente de retrasar por tres siglos la unión de Castilla y Aragón.

MUGÍA

La iglesia parroquial de este pueblo, situado en una estrecha península combatida del mar por todas partes, no es tan desconocida para los arqueólogos como Moraime. En las *Lecciones de Arqueología Sagrada*, de López Ferreiro (pág. 56), se publicó el dibujo de un capitel suyo con el dictado de visigodo, y aunque no fuera más que eso, viniendo la afirmación de persona tan docta, merece la iglesita un estudio más detenido del que vamos á intentar. Su historia es por completo desconocida: el Sr. López Ferreiro nos ha dicho que aparece mencionada en un documento del siglo X, y el P. Yepes, en la *Crónica de la Orden de San Benito* (1), copia una Bula de Inocencio III, firmada en 1203, haciendo varias donaciones al Monasterio de Carracedo, entre las que figura la iglesia de Mugía con todas sus pertenencias; esto es todo. A falta de documentos procuraremos que el monumento nos revele su historia.

Disposición y decoración.—El croquis adjunto indica bien cómo es la iglesia: tuvo planta de cruz griega casi perfecta, con un ábside adosado bastante profundo, terminado por muro de testero plano; este ábside está cubierto por bóveda de cañón seguido, ligeramente apuntado, sostenido por cuatro arcos fajones pertenecientes á dos épocas distintas; la nave central tiene cubiertas de maderas vistas, con grandes arcos de perfil rectangular, sin indicios de haber tenido nunca cubierta de piedra; el tramo C de la cruz (único que hoy se conserva) tiene bóveda de arista con nervios rectangulares apeados en unos capiteles terriblemente rudos, vegetales, y alguno historiado; las dovelas de los arcos diagonales son ligeramente apuntadas y forman cuerpo con los plementos, de modo que los nervios no sirven más que de adorno; el artífice no supo lo que era la bóveda de crucería. Los arcos de la nave central tienen arquivolta, también rectangular, y están apeados en columnas robustas de fuste muy corto, flanqueadas por otras semicolumnas, que son las que reciben las archivoltas.

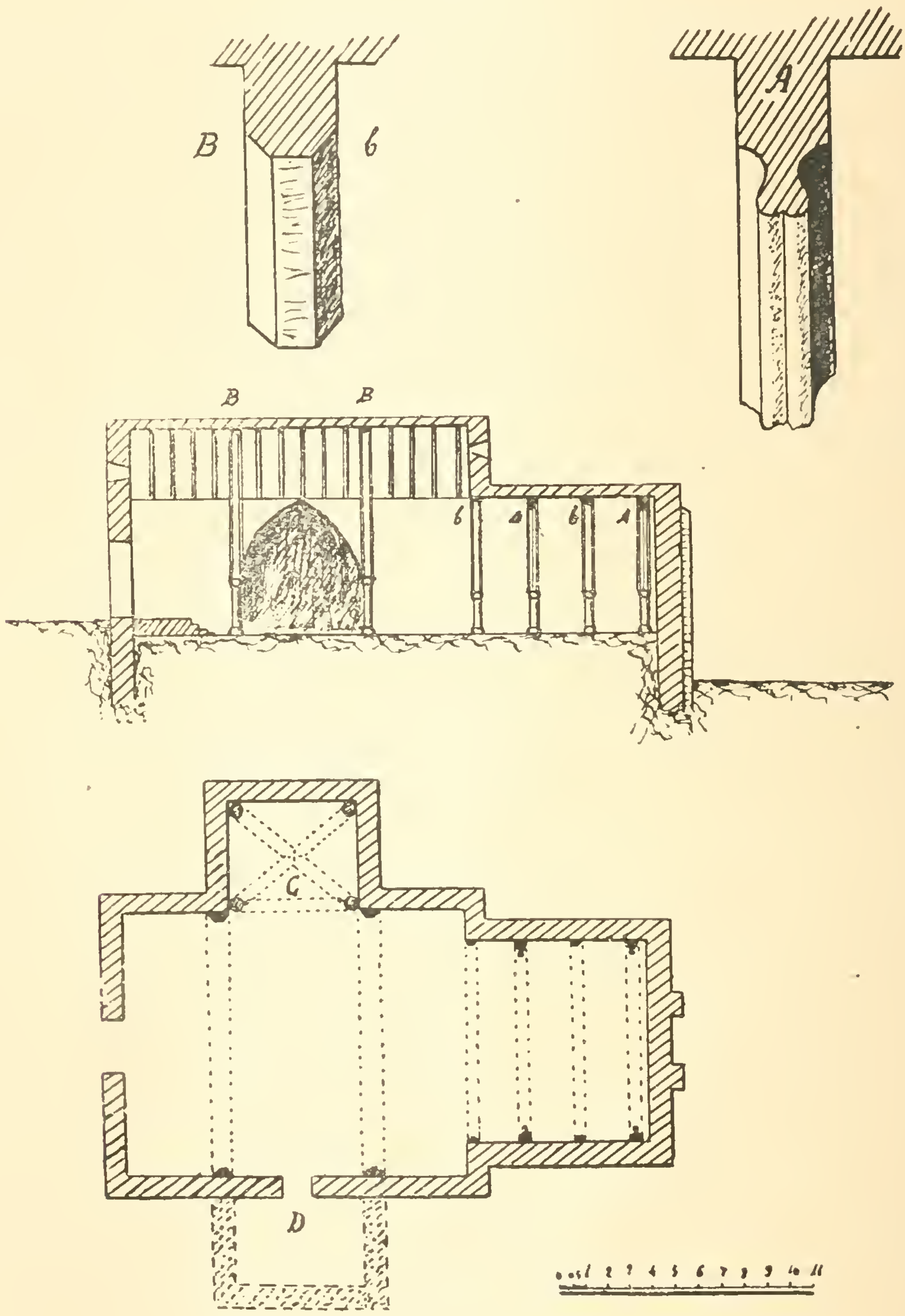
Los capiteles, rigurosamente cilíndricos, tienen algunas figuras de animales, cerdos en su mayoría; uno representa la crucifixión con una rudeza horrible (es tal la capa de cal que los cubre que es difícil distinguir las figuras). En el ábside los hay de dos tipos: los pertenecientes á arcos de sección rectangular son vegetales (uno de ellos el publicado por López Ferreiro), los segundos tienen unas conchas ó veneras; éstos están bien esculpidos, los otros tienen tal tendencia al bisel en su labra, que les acredita de visigodos sin duda alguna.

El alzado de la iglesia tiende á la forma piramidal; el caballete del tejado del brazo C (que tiene cubierta á dos aguas), está más bajo que el tejado

(1) Tomo V, folio 451.

de la central, pero sus muros engranan perfectamente, mientras que por el otro lado se nota una cortadura en el muro, rellena con materiales más pequeños, que alteran las hiladas del resto de la iglesia, cortadura que tiene la misma latitud que la capilla del otro lado. Por último, al final de las hileras del tejado y elevadas sobre él, hay unas cruces de Malta inscriptas en círculos de piedra calados, iguales las tres hoy existentes; es un indicio más en favor de nuestra opinión de simultaneidad en la construcción de la nave central y la C.

MUGÍA

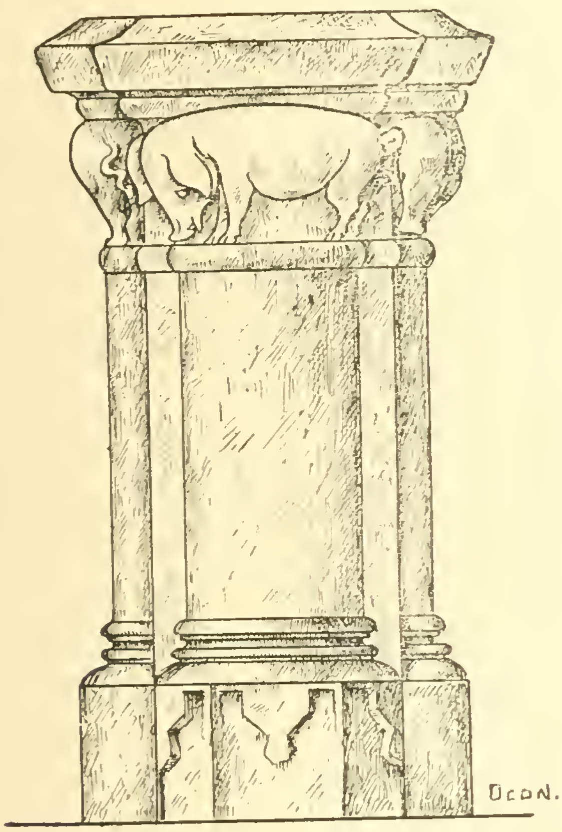


Iglesia parroquial, planta y alzado.

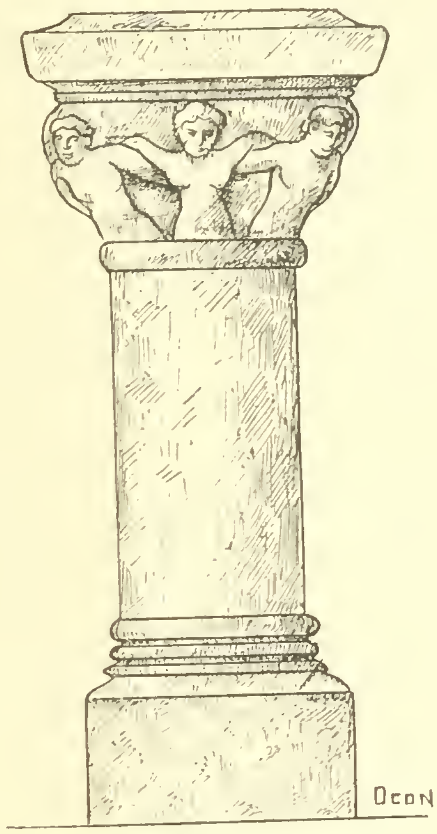
No hay por el exterior más decoración que unos canecillos pequeños con hojas y cabezas de toro, y la puerta. Esta, de un solo hueco y muy estrecho, tiene un arco ligeramente apuntado con archivolta adornada con puntas de diamante, apoyada en dos columnas con capiteles vegetales en que las hojas apuntadas casi no se marcan. En el tímpano hay hoy una piedra lisa apeada en dos ménsulas, pero enfrente de la iglesia, en un hueco del monte,

está empotrada una piedra con las mismas dimensiones que el tímpano y tiene grosero alto relieve representando la Virgen con dos figuras más, que no podemos precisar lo que representan. Digamos por fin que toda la iglesia está construída con sillares de granito grandes, bien labrados, sentados con escasa cantidad de mortero, que no hemos visto signos lapidarios y que la iglesia está orientada, dato tanto más de notar porque situada la iglesia á media ladera, la orientación obligó á terraplenar para colocar la cabecera, como indica el alzado, mientras que invirtiendo la posición hubiera sido más fácil de construir (1).

MUGÍA



Columna nave central.
(De fotografía.)



Columna del presbiterio.
(De fotografía.)

La iglesia está hoy escasamente alumbrada por algunas aspilleras y dos pequeñas ventanas, en el muro de imafronte y el que hay encima del arco triunfal, no habiendo señal alguna de haber existido ventana en el muro que cierra el tramo absidal.

Clasificación del monumento.—La planta, de cruz griega; los dos tramos laterales á menor altura que el central; el ábside lineal por fuera, y con perímetro también lineal la capilla correspondiente, son elementos de abolengo bizantino empleados frecuentemente en España en las construcciones visigodas y en bastantes elevadas después de la reconquista, antes de que las influencias francesas hicieran olvidar á los españoles las tradiciones indígenas de su país. Nave y Hornija entre las primeras, Lena y Melque (2) entre las segundas, tienen planta y alzado de bastante analogía con Mugía para que pueda atribuirse á mera casualidad. Es, sin embargo, de notar una diferencia

(1) Notemos que Moraime no está orientado, y eso que el terreno allí es menos pendiente.

(2) Recientísimo es el descubrimiento de este curioso monumento. En el número VII de *Cultura Española* ha publicado un concienzudo estudio acerca de él nuestro ilustre consocio el Conde de Cedillo.

esencial: en Nave el espacio comprendido entre los brazos de la cruz está ocupado por unas capillas que dan al conjunto planta poligonal con pequeños ángulos entrantes; en Melque no existen esas capillas más que en la cabecera, siendo por lo tanto mayor la analogía con Mugía. El interior de la capilla absidal es, por lo contrario, lineal en ésta, circular en Melque; la influencia clásica que esto acredita no se nota en Mugía; el artífice que lo erigió no tomó modelo de las obras clásicas, se inspiró solamente en las obras visigodas.

La nave central, cubierta con madera, y la absidal con bóveda, es modo de construcción frecuentísimo en Galicia antes del siglo XII; pero es singular la presencia de una nave cañón seguido en el ábside y rudimentaria bóveda por arista en el brazo N. de la cruz, y de su simultaneidad no cabe duda, porque engranan tan perfectamente las mamposterías, que no cabe en lo posible la idea de una reconstrucción, y en cambio los capiteles, la imposta, el perfil de los nervios son iguales; como ya hemos dicho, la bóveda de arista tiene los nervios despiezados con los plementos, esto indica un arte incipiente y explica que el constructor, que tan poco entendía el mecanismo de la bóveda de crucería, no se atreviese á cubrir del mismo modo una nave larga, donde era necesario emplear varios tramos; para atrevimiento ya bastaba con cubrir un tramo.

En los pocos elementos decorativos que la iglesia conserva, distínguense tres épocas: pertenecen á la primera los capiteles, probablemente visigodos, que publicó López Ferreiro; á la segunda los historiados rudos, de que dan idea los fotograbados, y los arcos rectangulares (*b* del croquis) es la de erección de la iglesia; de la tercera son los arcos A intercalados entre los otros en la cabecera del templo con capiteles distintos, pertenecen á alguna restauración que se llevó á cabo en época desconocida, seguramente á causa de un posible derrumbamiento de la nave, que obligó á reforzarla interiormente y á construir los dos contrafuertes exteriores del ábside, únicos en toda la iglesia y que no forman cuerpo con el muro.

¿Cuándo se construyó esta iglesia? Fácil es la pregunta, pero aventurada la contestación, porque los datos que suministra el monumento ni son muchos ni concretos; pero intentaremos contestar á ella sin pretensión de decir la última palabra, diremos sólo la primera, en espera de que otros con más competencia y más datos puedan ratificar ó rectificar nuestra opinión.

Fué tan grande la influencia que la Catedral compostelana ejerció en toda Galicia, que bien puede decirse no se construyó ninguna iglesia, á partir del año 1050, que en poco ó en mucho no copiara la basílica santiaguesa; sin duda llegaron á creer los gallegos, en su natural admiración hacia aquella obra admirable, que no había manera digna de reverenciar á Dios más que imitando la iglesia elevada sobre la tumba del Apóstol. Esta influencia ha sido tan marcada que ha dado origen al arcaismo gallego; estaba tan arraigado el modo de hacer románico, que aun en el siglo XV se construía en ese estilo el claustro de San Francisco en Lugo. Y estudiando las plantas de iglesias gallegas construidas del XI en adelante, se nota que mientras en Castilla y León se hacían lineales los ábsides de las iglesias chicas y con capillas de frente las catedrales, en Galicia imperaban los ábsides torneados y la girola.

En Mugía no tenemos esos elementos; la planta es oriental, bizantino el alzado, el ábside no tiene nada de clásico; la decoración, ruda, es hermana

de la latina asturiana; pero la bóveda de arista y los arcos apuntados son más modernos. Estos arcos y aquella planta no son contemporáneos; allí hubo antes otra iglesia construída en tiempos más remotos; aprovechando elementos visigodos, si no lo era toda ella, hubo una con la misma planta y tal vez los mismos muros; luego, á principios del XI, se construyen las bóvedas, se hacen los arcos y la puerta (1); más adelante, hacia el XIII, es necesario poner los arcos B en el presbiterio y se hacen los capiteles con veneras *(sic);* por último, *ayer*, se tira la nave D, se abre nuevo ingreso... y así ha llegado la iglesia hasta nuestros días.

JAVIÑA

Era domingo. Sin más intención que asistir á una romería nos embarcamos aquella tarde de Agosto; después de atravesar la ría y cruzar una barra peligrosa de ordinario, pero tranquila entonces, entrábamos en una ensenada de aguas quietas que reflejaban las siluetas de inmóviles pinos cuyas raíces se mojaban en el mar.

Al fondo se abre el paisaje; alternan masas de castaños y pinos con los tonos claros del prado y obscuros de los tojos, y destacando entre aquella gama de verdes, una casa blanqueada, la rectoral, un grupo humano, en el que predominaban los colores vivos y las apagadas notas de la gaita, nos guiaron hacia la romería ¡Hermoso cuadro aquel y soberbio marco para que pluma mejor cortada trasladase al papel los sentimientos!

Unas pocas parejas bailaban la *muiñeira*. Ellas, con los ojos bajos, recatadas, moviéndose con pausa, sin levantar polvo con los pies ni hacer un pliegue la falda—diríanse sacerdotisas en una ceremonia de rito arcaico—; ellos, por el contrario alegres, bulliciosos, saltan, dan vueltas, se acercan, se separan, sin perder jamás el respeto al ídolo en cuyo honor se agitan, y al cesar gaita y tamboril cambia el aspecto, recobran ellas la animación y la vida, ellos se paran jadeantes y sudorosos; ha terminado la ceremonia, que ceremonia parece, porque aquel baile más es religioso que pagano; probablemente en el culto druída se podrían buscar sus orígenes. No lejos de allí había en el atrio de la iglesia una modesta feria: frutas, quesos y mantecas alternaban con un café económico, hecho allí mismo sobre las ascuas, y con algunas pastas y caramelos, muestras inocentísimas del sublime arte de la pastelería, y entonces nos fijamos en una ventanita románica que aparecía entre las frondosas ramas de un castaño.

Por demás modesta es aquella iglesita de Javiña; no tiene historia, ó por lo menos nosotros no la hemos visto citada en ninguna parte, á excepción del *Diccionario Geográfico* de Madoz. Él nos dice que ejercía señorío el Monasterio de San Martín de Santiago, y que la iglesia parroquial, Santa María, corresponde al Arciprestazgo de Nemancos. Por lo tanto, pertenecería en tiempos pasados á Moraime, con arreglo á la donación de Alfonso. Tiene una sola nave, con bóveda de cañón seguido, sostenida por cuatro arcos fajo-

(1) Villa-amil *(Iglesias gallegas*, pág. 136) dice que las cabezas de clavo son características de las construcciones gallegas del siglo XIII, aunque en Castilla hayan sido empleadas mucho antes. A pesar de ello creemos que la puerta de Mugía es anterior; su estrechez, el dintel apeado en dos ménsulas, la factura, todo es tan igual al ábside, que no nos parece sea de otra época.

nes rectangulares, de arranque muy bajo; los capiteles del arco triunfal por demás curiosos, son muy altos y parecen formados de dos partes distintas: la inferior tiene volutas y hojas de acanto, pero tan abultados y separándose tanto del núcleo, como no los hemos visto en ninguna parte; sólo unos que, procedentes de Santa María de Mave en Asturias guarda el Museo Arqueológico, son parecidos á éstos; encima de estas hojas hay un cimacio plano que tiene gran inclinación, y como arranca del tambor y sobre él vuelan las hojas, la primera impresión que causa es la de un capitel doble bizantino; está adornado este cimacio con unas rosáceas inscritas en círculo de poco relieve, labradas á bisel, con tal claridad, que si no formaran cuerpo con las volutas de abajo, románicas sin duda, nos hubieran parecido visigodas; las basas sujetan el astrágalo de la columna con grandes grapas, y tienen también el plinto adornado con unas hojas triangulares muy abiertas y con el nervio muy marcado. Cierra la nave un muro plano, en el cual hay una ventanita con dos archivoltas, de billetes una, la otra formada con cuatro grandes semicírculos, que á su vez cobija una moldura formada por baquetones y listeles. Debajo de estas molduras corre una faja plana adornada con rosáceas análogas á las del interior, apeada en dos columnas, con capiteles vegetales de acanto (1).

Del ábside lineal ya hemos hablado bastante al tratar de la iglesia de Mugía. Los capiteles *casi* dobles y el adorno en semicírculos grandes de la ventana, tiene más orientalismo que todo cuanto hemos visto ni leído del románico gallego; sólo en la puerta del Obispo de la Catedral zamorana, de influencia oriental legítima y directa, encontramos algo parecido. Imposible es fundar la más pequeña tesis con una ventana y algunos capiteles, pero lo avisamos á los arqueólogos. En Mugía, y más en Javiña, hay un modo de hacer románico, *anterior* á la influencia francesa, que lo absorbió todo á partir del siglo XI.

SANTIAGO DE CEREIJO

No lejos de Javiña, remontando el río del Puente, hay un espolón, que saliendo de la orilla izquierda corta el río y le obliga á describir una curva. Asoma la roca sus aristas vivas, y en la cima una torre señorial erguida, majestuosa, con sus muros pétreos cubiertos de hiedra que ha aprovechado todas las juntas para afianzar sus raíces, está como un estandarte, anunciando que detrás hay un lugar. Este lugar, del que no conocemos ni un ápice de su historia, tiene una iglesita análoga á la de Javiña. Es de una sola nave, con cubierta de madera y una capilla absidal bastante grande, cubierta con bóveda de medio cañón, sostenida por dos arcos de perfil rectangular sobre columnas bajas y con contrafuertes exteriores. Limita esta capilla un muro de testero plano, y tanto éste como los capiteles y basas son muy parecidos á los de Javiña, aunque la factura no sea tan delicada, tienen los capiteles menos vuelo que aquéllos, y en toda la capilla corre por el arranque del arco una imposta de billetes. Es sumamente curioso el tímpano de la puerta, que representa la pesca en el lago Tiberiades, pero con una sencillez tal que espanta: las figuras y las barcas no pueden ser más convencionales, y sobre todo las olas

(1) No pensando más que en la romería, no llevábamos máquina fotográfica aquel día. ¡Bien castigó la suerte nuestra imprevisión!

están tan simétricamente hechas y son tan grandes, que es lo único visible á primera vista.

Sólo por la existencia del ábside lineal, tipo tan característico del románico leonés, citamos esta iglesita. Esos ábsides son en Galicia legión (1), y el estudio sistemático de su desarrollo será sumamente curioso. Podrá servir para conocer la historia del arte de aquel tiempo y las relaciones artísticas entre Galicia y León. Al fijarnos en los detalles arquitectónicos creemos encontrar notables diferencias entre lo gallego y lo leonés. El estilo románico-bárbaro de tierras zamoranas, se repite abundantísimo en Galicia antes de la erección de la basílica compostelana, y en cambio en León, Astorga y el Bierzo el románico es fino y delicado. No es posible que el arte zamorano, tan influído de orientalismo, pierda su carácter y *retroceda* al pasar á tierras gallegas desde las leonesas; pero como Duero abajo sigue presentándose en tierra de Sayago el mismo románico primitivo que luego aparece hacia Túy y sigue su emigración hacia el norte hasta unirse en Santiago con la otra corriente leonesa, más fina y delicada, de marcada influencia francesa, creemos que la corriente *bárbara* siguió el curso del Duero quizá hasta el mar, ascendió luego por las ricas comarcas costeras hasta la región compostelana, donde se encuentra con una tradición arcaica, goda, de alguna pujanza, y muy poco tiempo después con el románico-monástico-francés, que desde Burgos, Torquemada, Palencia y León entraba en Galicia por Monforte buscando la tumba del Apóstol. El elemento indígena se suelda á estos dos, pero no puede resistir á la pujanza del francés, que los absorbe á todos; aun en Noya y Santa María del Sar aparece algún elemento ajeno á esta influencia, pero no son más que chispazos; nadie resiste á la magia de la basílica erigida por Gelmírez, y en lo sucesivo no habrá más que una escuela, esa escuela compostelana, tan prolífica como monótona.

Sólo como hipótesis puede enunciarse la idea de esta corriente románico-primitiva, que llega á Galicia por Portugal antes que el arte francés, porque no conocemos los monumentos portugueses, que son eslabones necesarios de esta cadena, pero lo brindamos á los estudiosos que, con más medios y mayores conocimientos, quieran fijar su atención en la arquitectura gallega anterior al siglo XII, que tan poco estudiada ha sido por los arqueólogos.

SALVADOR GARCÍA DE PRUNEDA.

(1) Yendo pocos días después en coche desde Santa Comba á Santiago vimos otro, el de la iglesia de Páramo.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

(Continuación.)

Versículo 14: Y el cielo desapareció como un libro que es arrollado. Desde la parte más alta caen once estrellas con sus correspondientes estelas luminosas, y de la tierra salen varias figuras en actitud orante, cuyas cabezas aparecen cubiertas de varios modos: una con gorra, otra con tiara, otra con casco, etc., para significar así el versículo 15, que dice: *Y los reyes de la Tierra, y los príncipes, y los tribunos, y los ricos, y los poderosos, y todos los hombres, así esclavos como libres, se escondieron en las grutas y entre las peñas de los montes.* La figura de San Juan está á un lado en actitud orante.

Tablero 23 —Cordero sobre el *Libro de los siete sellos,* á su alrededor los cuatro animales simbólicos y abajo San Juan y cinco personajes con corona real. Debe referirse al *versículo 4.°, cap. XIX,* en el que dice que los veinticuatro ancianos y los cuatro animales se postraron y adoraron á Dios.

Tablero 24.—En un lado, la figura de San Juan, en pie; delante, personaje con larga barba y melena, amplios ropajes y la cabeza cubierta con bonete. Este personaje coge á San Juan por la mano izquierda. Delante hay un Angel que vuela, detrás estrellas, y en el suelo flores y un arbusto.

Alude esta composición á distintos versículos del *cap. XXII y último.*

Tablero 25.— En el centro aparece el Creador, personificado por anciano de larga barba, con nimbo, corona y libro; está sentado y apoyando los pies sobre la cabeza de un Angel. Á los lados diez personajes coronados, en actitud orante.

Parece que el tallista quiso significar el *cap. XXI,* que trata del fin dichoso de los justos.

Tablero 26.—Varios ángeles vierten sobre la tierra el contenido de unos frascos, que al caer produce los efectos de que habla San Juan en los *capítulos XV y XVI,* expresados por el entallador, con unas cabezas humanas entre unas ondas (que significan el mar de vidrio con fuego) y cinco figuras de hombre, metidos en la tierra en actitud de súplica. En la parte más alta se ve una casita con puerta y un Angel con una cinta en la boca. Significa la puerta de Cielo y la voz que salió de allí; mientras que los otros ángeles que hay en el relieve, representan aquellos á los que Dios entregó *las siete copas llenas de cólera: de las que habían de salir las siete plagas postreras.*

Tablero 27.—Sobre un monstruo con siete cabezas y cuerpo de pantera cabalga una dama elegantemente vestida, llevando en una mano puesta en alto, una gran copa; delante están, en pie, cinco hombres con variados trajes, y en lo alto un Angel con un disco.

La dama representa á la ciudad de Babilonia sentada sobre el Genio del mal y llevando en la mano la copa de oro, llena de abominación é inmundicia. Los hombres que la contemplan son los comerciantes grandes y magnates que con ella comerciaron y en ella gobernaron; de todo lo cual trata el *capítulo XVII;* el Angel, es el que se describe en el *cap. XVIII, versículo 21,* con

una piedra de molino que dejó caer sobre la tierra, produciendo los males anunciados.

Tablero 28.—Sobre una nube aparece el Señor sentado en su trono, y á los lados los cuatro animales simbólicos, seis figuras humanas en suplicante actitud y nueve cabezas con alas. En la parte de abajo gran cabeza de monstruo, entre cuyas fauces está una figura de mujer con copa en la mano y rodeada de llamas.

Refiérese este relieve á la destrucción de Babilonia (*cap. XVII y XVIII)*, representada por la mujer que es tragada por el infierno y destruída por su fuego.

Se ve también la figura de San Juan y un pequeño arbolito, que es uno de los dos testigos puestos para presenciar tan extraordinarios fenómenos.

Tablero 29.—En el centro, el Eterno con el *Libro de los siete sellos* y cetro, apoyando los pies sobre una cabeza de Angel con alas. Á los lados los *cuatro animales simbólicos*, y debajo San Juan y cuatro personajes con corona real: dos en actitud orante, otro toca un arpa y el cuarto presenta un libro.

Significa este relieve: los cánticos y alabanzas de los santos por la ruina de Babilonia, *cap. XIX.*

Tablero 30.—En el relieve de este tablero ha presentado el entallador varios motivos, que se refieren á los *capítulos XII y XIV*, en que habla San Juan de una bestia que salía de la tierra y tenía dos cuernos y cara de león (la cual era del mismo poder que el dragón), y de la venida de Jesucristo, siega y vendimia de su heredad.

Aparece en lugar preferente la imagen de Jesús, con corona, manto y una hoz en la mano; á un lado, Angel también con hoz, y al otro una casita y á su puerta Angel orante. Las tres figuras están sobre una nube serpenteante, debajo de la cual está el monstruo de siete cabezas, herido por un Angel que armado de espada se ve junto á él; en otro lado tres hombres arrodillados; uno con sombrero puesto, otro con tiara y el tercero con turbante. Por encima de la roca ó gruta que los resguarda, asoma la cabeza de la fiera ó bestia que tiene cuernos y la cara de león.

Tablero 31.—Represéntase en él los *versículos 7, 8 y 9 del cap. XII*, referentes á la lucha de los ángeles con Satanás. Aparecen los ángeles, con flechas, lanzas, espadas y rodelas, y enmedio San Miguel, revestido de armadura completa, dando un lanzazo al monstruo que tiene á sus pies, y que lo mismo que los otros representan Genios del mal hundiéndose en el Abismo. San Juan aparece sentado á un lado.

Es curioso este relieve por la indumentaria y actitudes, y malo como obra de talla.

Tablero 32.— En un lado, figura de dama que viste larga túnica y ciñe su cabeza corona con doce estrellas; tiene las manos en actitud de orar y está de pie sobre una media luna; encima de la cabeza, un niño está sostenido por dos angelitos. La imagen del Señor bendice el grupo. Un monstruo de siete cabezas parece quiere devorar á la dama; y encima de la larga cola del monstruo hay veinte estrellas.

Representa este relieve el *cap. XII*, que trata de la guerra que el Demonio y el Antecristo habían de sostener contra la Iglesia; simbolizada por la mujer *vestida de sol*, que da á luz un hijo y es perseguida por el dragón infernal.

Tablero 33.—Cabeza de Angel, con una especie de diadema, rodeada de rayos luminosos, dos columnas que despiden humo, libro abierto que coge con la boca la figura orante de San Juan. Una de las columnas está en tierra y la otra en el agua.

Dice el *cap. X, versículo 1.º: Vi también á otro Angel valeroso bajar del Cielo revestido de una nube, y sobre su cabeza el arco iris y su cara era como el Sol, y sus pies como columnas de fuego. Versículo 2.º: El cual tenía en su mano un librito abierto; y puso su pie derecho sobre la mar, y el izquierdo sobre la tierra.*

En la parte alta del relieve se ve á un lado un Angel con una caña y al otro un atrio. Se refiere al *cap. XI, versículos 1.º y 2.º*.

Con este tablero terminan los que hay colocados en la sillería; pero en las paredes de la sala están colgados otros que también pertenecieron á ella. Represéntase en uno á Jesús y coro de ángeles, á un lado San Juan y árbol, y al otro Angel turibulario ante escalinata, terminada en altar, sobre el que hay un cáliz.

Se refiere esta composición al *cap. VIII, versículo 3.º: Vino un Angel y púsose ante el altar con un incensario de oro* (representación de la oraciones dirigidas á Dios).

Los otros tableros sueltos son de mayores dimensiones y tienen talladas figuras alegóricas muy interesantes.

Las *misericordias*, tanto de las sillas altas como de las bajas, figuran animales caprichosos, parecidos á los de arte ojival, pero de contornos más redondeados. En los brazales hay tallados monstruos y curiosas figuras.

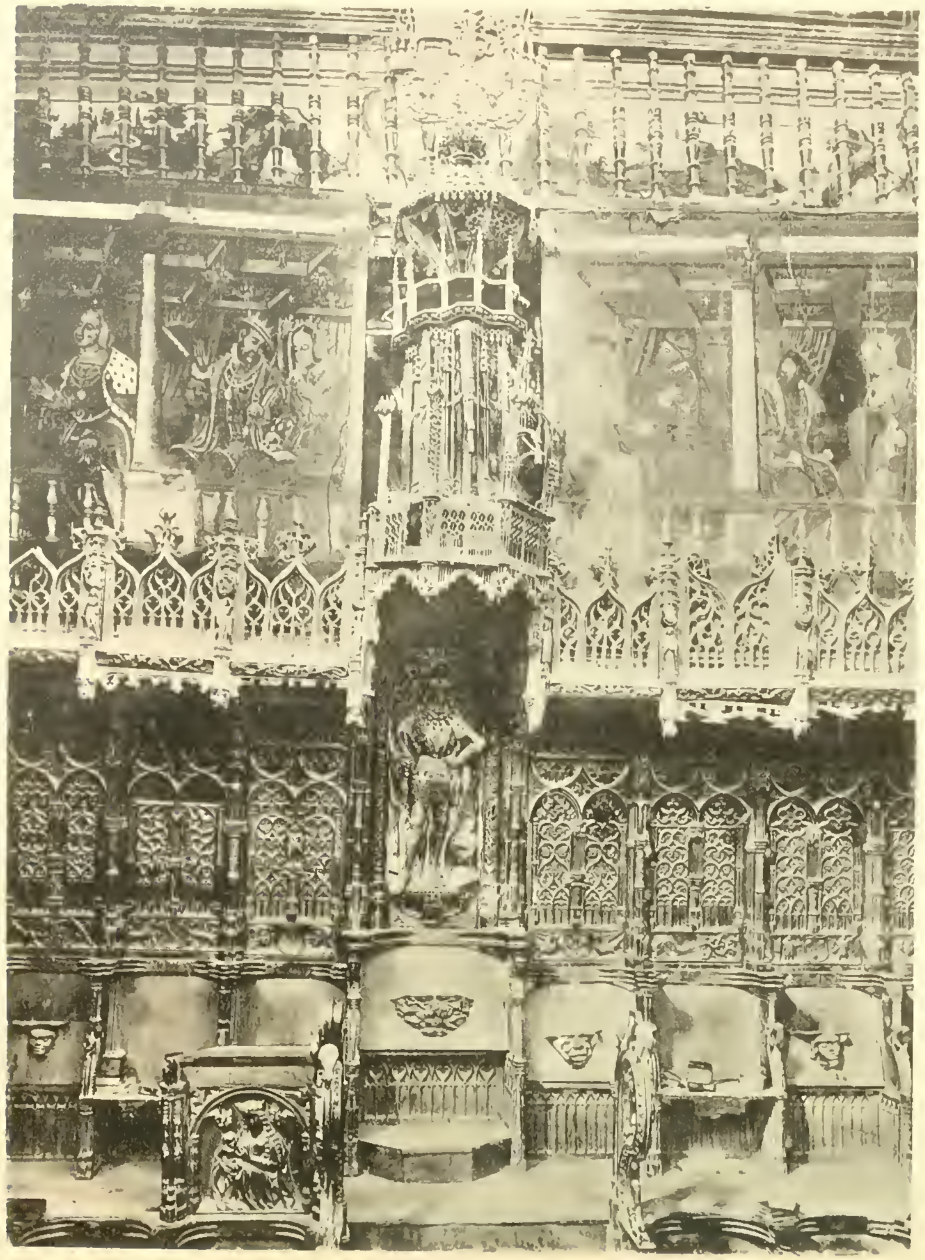
Monasterio de San Benito el Real de Valladolid (1).—En el Museo Arqueológico de Valladolid se guardan dos sillerías procedentes del Monasterio de San Benito (2), una de legos, formada por 28 sitiales con tableros de talla, representando pasajes de la vida del santo fundador, de escaso mérito artístico, y la otra destinada á los monjes, y que por sus bellas labores resulta una de las más interesantes del período plateresco.

Según fecha que figura en dos de sus sillas, fué ejecutada el año 1528, y aun cuando D. José Caveda y otros escritores la atribuyeron á Berruguete, investigaciones posteriores han demostrado que su autor lo fué el entallador castellano conocido con el nombre de maestro Andrés, autor de las de Santa María de Nájera y de Santo Domingo de la Calzada, si bien aquí se apartó del patrón seguido en la primera (que como ya hemos visto es de arte ojival) para entrar de lleno en la nueva corriente traída de Italia é influído quizá por el mismo Alonso Berruguete, discípulo de Miguel Angel (que por esta época regresó de Italia).

Según Bosarte, que la vió colocada en su primitivo lugar en la iglesia de San Benito, se componía de dos órdenes de asientos de madera de nogal. Sobre los altos había, como coronamiento, una serie de escudos heráldicos de todos los monasterios españoles de Benedictinos, que eran 42. Los escudos—dice—eran dorados y pintados, escrito el nombre del monasterio á que pertenecían, siendo el resto de la obra del color de la madera, excepto la

(1) Este Monasterio estuvo en la calle de San Benito y fué fundado por Don Juan I en 1390, cediendo á la Orden de San Benito su propio Alcázar y una renta de 600 fanegas de trigo y 1.200 cántaras de vino. El primer Prior fué Fr. Antonio de Ceinos, y Don Juan lo hizo cabeza de su Orden.

(2) Se guardan además algunas sillas y tableros de otros conventos.



SANTA MARÍA DE NÁJERA

Frente de la Sillería



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MUSEO DE VALLADOLID

Detalle de la Sillería de San Benito



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SILLERÍA DE S. BENITO

(Museo de Valladolid)

primera silla en que está la imagen de San Benito, que es policroma y estofada con gran esmero, y que sin duda alguna fué presentada como muestra para pintar así todas las demás.

Hállase hoy instalada en una de las salas del Museo Provincial, á continuación de la de legos, antes citada.

Es muy de notar en esta sillería la diferencia grande que hay entre la mano de obra de las distintas figuras, entre las cuales vemos algunas buenas, mientras que la mayor parte dejan mucho que desear, pero notándose en casi todas cierta tendencia ojival diferente de lo que se advierte en la parte ornamental, que es muy hermosa, en estilo plateresco español con influencia italiana.

En la instalación actual no aparecen las estatuitas que menciona Bosarte, colocadas entre los escudos de un modo análogo á las de Santo Domingo.

Compónese cada silla alta de tres tableros; el inferior (colocado entre los brazales) está decorado con fina ornamentación de incrustaciones de madera blanca; el que le sigue (á la altura de la cabeza) tiene tallados preciosos adornos de buena composición y esmerada factura, que demuestran estar ejecutados por un maestro entallador de primera, cosa que no sucede en las figuras que en alto relieve decoran los tableros superiores y que no nos debe extrañar, porque los entalladores españoles no habían entrado aún en el estudio clásico de la escultura, y sí, en cambio, estaban muy diestros en el adorno, que habían cultivado en el arte ojival florido.

Separando unos tableros de otros vemos pilastras y columnas, que al igual de los brazales, paciencias, tableros y todos los espacios libres, están decorados con labores análogas, dando un aspecto rico y suntuoso á toda la sillería.

Las sillas bajas tienen sobre sus respaldares, relieves de mejor ó peor arte, en que se desarrollan pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento. Existiendo también cuatro tableros sueltos que debieron pertenecer á los costados de alguna silla (por la parte que se entraba al coro), y representan escenas de la vida de San Benito (con gran influencia ojival), y otro mayor en que sucede lo contrario, y según parece formó parte del sillón abacial. Representa la *Adoración del Niño Jesús por los pastores.* Aparecen en primer término el Niño, la Virgen y San José; alrededor los pastores con ofrendas, y uno tocando la gaita; en el fondo edificios con detalles ojivales y clásicos, mezclados, y en lo alto se ve un grupo de pastores, á los que el Angel anuncia la venida del Mesías. Este tablero está encerrado en un marco en forma de frontón (de un modo análogo á los portapaces), compuesto de dos columnas estriadas y decoradas, que sostienen un cornisamento, con friso ornamentado en estilo plateresco, sobre cuya moldura apoya un tablero ó tímpano limitado por un arco de moldura trilobulado, encerrando la composición en alto relieve, que representa á Jesús crucificado y las santas mujeres á los lados. Sobre la moldura, dos pequeñas esculturitas de niños y una calavera en el centro.

Las sillas altas son las que se conservan hoy en el Museo, colocadas veinte á cada lado del salón. Empezando por la derecha, nos encontramos primero con la ya citada, en que se hizo la prueba de encarnación y dorado (que sin duda no debió gustar ó pareció excesivo su coste cuando no se continuó la obra en las demás). Tiene en la parte alta la imagen del Santo fundador de la Orden, con báculo abacial y un libro en el que lee, colocado sobre una

mesa biblioteca. Es tal imagen de buena talla, y está primorosamente estofada y policromada. Debajo hay un pequeño tablero con un relieve, en el que se ven dos toros frente á frente, separados por un báculo.

Los brazales altos están decorados con ornamentación de madera blanca incrustada en el nogal. En el centro, correspondiendo al eje del sillón, una cartela, en la que con caracteres góticos está escrito: *S. Benedicto.* El tablero del respaldo está decorado en igual forma, y en el centro una Cruz aspada y una mano bendiciendo, símbolo de la Orden de San Benito.

En la segunda silla, la imagen de talla del respaldar parece representar á un señor de la época en que se hizo la sillería, en traje usual á estilo de Alemania. En la inscripción, que como en todas hay entre los brazales altos, se lee: *S. Facundus.* La tracería ó incrustaciones del respaldo tiene por motivo principal un león rampante.

Hállase colocada en la tercera silla una representación de la Virgen de Montserrat, con el Niño en los brazos, que con una sierra de carpintero, como las actuales, corta los peñascos que están á su lado. La inscripción dice: *Dña nostra,* y continúa en la cartela del respaldo en la siguiente forma: *De monte ferrato.*

Tiene la cuarta silla la figura del Rey Don García, fundador del Monasterio de Benedictinos de Nájera, según reza la inscripción que en los brazales y respaldo tiene: *Rex garcias,* (debajo) *fundator bne m nageri.* Aparece el Rey ciñendo espada y media armadura; acusando su indumentaria y ejecución marcada influencia alemana; pues más que un Rey castellano parece un caballero de los que vinieron á España con el Emperador.

En la silla quinta, un Obispo bendice con la mano derecha, apoyando la izquierda en un báculo. La inscripción dice: *S. Martinus,* habiéndose perdido la del respaldo.

El mismo carácter alemán que en la figura del Rey Don García nótase en la del guerrero que aparece tallado en la sexta silla, armado con espada corta, escudo (dentro de él una cadena) y armadura completa. Leyenda de los brazales: *Cid'.catadine.*

La figura de la silla siete es la de un joven vestido de corto ropaje, pero bastante amplio; inscripción: *S. soilus.* En el respaldo tiene el tablero una gran ranura en forma de abertura de buzón, pues según parece, lo mismo ésta que su compañera de enfrente estaban destinadas para alacenas ó armarios donde se depositaban los votos para la elección de cargos.

Sobre la silla que hace el número ocho tenemos representado á Santo Domingo de Silos, vistiendo largo ropaje y con báculo y libro por atributos. La inscripción, dividida en dos, dice: *S. Dominico de Silos.*

La figura que hace el número nueve es la más desproporcionada de todas y de muy mal gusto, resultando algo grotesca, tanto por el enorme tamaño de la tiara y llaves que tiene por atributos, y cuyo peso parece agobiarla, como por su actitud poco digna y reposada. La inscripción de los brazales y respaldo dice: *S. Petrus Silonci.*

Tenemos en la diez otra advocación de la Virgen, no muy frecuente, pero bajo la cual estuvo un convento de Benedictinos. Aparece coronada por dos ángeles y con el Niño en brazos (como se venera en Andalucía y Extremadura). La inscripción dice: *Dña nostra de sopetran* (1).

(1) Monasterio de Benedictinos en la prov. de Guadalajara — *So-pelran-bajo la piedra.*

En la silla once hay una figura con largo ropaje, báculo y libro, leyéndose debajo: *Dña nra d richi*, y en el tablero: *Insigni regis que fundator*, leyenda no muy clara, por lo que creemos que estos tableros y otros del lado izquierdo han sido mal colocados al transportar la sillería.

San Andrés con la cruz aspada y vistiendo largo ropaje es el santo representado en la silla doce. Incripción: *San Andrés.*

Silla trece, santo vestido con dalmática, llevando palma y libros. Inscripción: *S. Vincentius—Obecentis.*

En la catorce otra figura con tiara y cetro y la leyenda: *S. Gregorius setifencis.*

En la quince vemos curioso grupo de la Virgen y varios ángeles en la misma forma de las Concepciones de Murillo. La inscripción dice: *Dña nostra—D varenes.*

Silla dieciséis, San Ildefonso con tiara y cetro con cruz, en actitud orante. Inscripción: *S. Ildefonso—zamorensis.*

Diecisiete, monje con báculo y libro. Leyenda: *S. Leandrus—El bueso.*

La figura correspondiente á la silla dieciocho viste larga toga, tiene libro en la mano derecha y está en actitud de éxtasis. Inscripción: *Don. Ferdinan^s^.*

Y, finalmente, son muy interesantes las dos tallas de las sillas diecinueve y veinte, que representan á los Reyes Don Enrique II y á su hijo Don Juan I. Aparece el primero vistiendo el traje de corte (de la época del entallador), con espada y cetro. La inscripción dice: *Rex enrricus—Munificus.* La otra figura, ó sea la de Don Juan, está con igual traje, y la inscripción es: *Joanes Rex—Fundator Scti bncti Vallisoleti.*

Esta es la ultima silla del lado derecho, y comenzando otra vez por la entrada del salón, vemos en la primera de la izquierda, haciendo frente á la de San Benito, la imagen de un caballero con vestiduras del siglo XV y un libro en la mano, y que según la inscripción de los brazales, representa un Conde castellano, Sancho García, protector de la Orden, lo mismo que los dos Reyes ya mencionados, y otros señores que aparecen en las siguientes.

En la segunda silla represéntase á San Juan de Burgos, en hábito de penitente y un libro en la mano. La inscripción de esta silla, en vez de ser escrita con caracteres góticos, aparece en letra capital romana, y en el tablero del respaldo, en una cartela que sirve de centro al adorno de taracea que lo decora, se lee la fecha de 1528.

En la tercera represéntase á San Millán de la Cogolla, con hábito de monje y báculo. En la cuarta, un Obispo con mitra, báculo y capa bordada. Inscripción: *S. Rosendo—Celanobe.*

La figura de la quinta es muy curiosa, y según se deduce de la inscripción, parece representar á D. Fernando de Gundisal, fundador del Monasterio de Arlanza. Viste armadura completa, lanza con banderola y cruz, casco con cimera (compuesta de pluma, corona de laurel, torre y un Angel con cruz) y una gran rodela ovalada con la leyenda: DOMINUS MICHI : ADIMTOR : NON. Como talla no tiene valor esta figura, pues su factura es mala y resulta pesada de proporciones. La inscripción de los brazales y respaldo dice: *d^os^. Ferdi. gudisal—fundator arlace.*

En la sexta vemos representado un caballero con cruz en una mano y espada en la otra. Inscripción: *S. Claudius—legionensis.*

Séptima silla, figura de un cazador con alcón en la mano izquierda. Inscripción: *S. Julianus—Samius.* (Esta silla es también puerta para la urna de votaciones.)

En la silla octava tenemos la imagen de San Esteban, vistiendo largo ropaje, con palma en una mano y con la otra coge la túnica, en la que tiene tres piedras. Inscripción: *S. Esteban de riba de sil.*

En la nueve se ve la figura de un guerrero con armadura completa y partesana, espada, cuchillo y palma. Inscripción: *S. Isidorus martir.*

En la silla diez hay otra vez una imagen de la Virgen, pero con distinta advocación, como Patrona del Monasterio de Valvanera en la provincia de Logroño, partido de Nájera (1). Está la imagen con el Niño en los brazos, debajo la inscripción: *Dña nostra—de balvanera.*

En la once, imagen de santo con ropas monacales, descalzo y cadena á los pies. Junto á la cabeza hay un Angel (es bastante mala como obra de arte). Inscripción: *S. Petrus—De monte.*

En la doce, imagen de San Vicente, representado con casulla, palma y un libro con un pájaro. En el nimbo se lee el nombre del santo: *S. Bicente O.* Entre los brazales: *S. vicentius,* y debajo: *Salmantice.*

En la trece, figura con armadura, cota de malla y manto; apoya las manos en largo espadón, pendiente del cinto. Inscripción: *Comes Osoris—fundator llorec, ane.*

En la catorce, imagen de San Plácido en hábito monacal, en actitud de bendecir. Palma y libro, como símbolos. Inscripción: *S. Placidus—Binci hispalen.*

En la quince, imagen de la Virgen con Niño que coge una rama de laurel de un árbol próximo. Inscripción: *Dña nostra....*, faltando la cartela correspondiente al respaldo, en la que que terminaba la leyenda.

En la dieciséis, imagen de santa vestida de abadesa, con báculo y una botella en la mano. Inscripción: *Sta. Scolastica—Fromista.*

En la diecisiete, imagen de santo con largo ropaje, báculo y libro. En el nimbo se lee: *Domine exaidit.* Entre los brazales: *S. Maurus Mote sorti.*

En la dieciocho, imagen de San Marcos, y debajo la leyenda: *S. Marcus—Insg* (falta una palabra) *de ballebiesso epi legion benefice.*

En la diecinueve, imagen de San Bernardo, con báculo, libro y la inscripción: *S. Bernardo—insigni santii d Roia' archi epis tollet° befici.*

Y, finalmente, en la silla veinte vemos la representación ó estatua del Rey Don Juan II, vistiendo ropaje corto, bonete, manto y con espada y cetro. Inscripción: *Rex iones 2.°—Munificus.*

En general, todas estas esculturas, que representan santos fundadores ó señores protectores de la Orden Benedictina, están ejecutadas con gran sobriedad y no son muy puras de líneas, lo cual les da un marcado aspecto de pesadez, que lo mismo pudiera atribuirse á la influencia alemana que á la poca práctica en el modelado de la figura humana, del maestro ó maestros entalladores que hubieron de ejecutarlas; cosa que no sucede en los trozos

(1) La primitiva imagen de la Virgen de Valvanera fué escondida en el Valle de las Veneras (paraje agreste de la Rioja), al efectuarse la invasión árabe, y encontrada en el siglo X por el monje Nuño Oñiz, oculta en el tronco de un roble corpulento. En este lugar se construyó una ermita, que más tarde fué convento de ermitaños de San Agustín, y en el siglo XI Monasterio de Benedictinos.

ornamentales que hay debajo de cada figura, los cuales están tallados con gran gusto y maestría, siendo una buena muestra de ornamentación plateresca española con ligera influencia italiana.

Catedral de Santo Domingo de la Calzada. —La sillería de esta Catedral no toda es de obra antigua; destruidas gran número de sillas por un incendio, han sido rehechas, en la forma más semejante posible á las destruídas, por los escultores castellanos Sr. Martínez de la Hidalga (1). Este trozo de obra, si bien se diferencia algo de la primitiva, hace que subsista el conjunto, y es digna de elogio por lo que ha contribuído á la conservación de la totalidad.

El plan decorativo de esta sillería y el de la de San Benito son tan semejantes, que si no hubiera más datos que éste, bastara casi para asegurar que una y otra salieron de las manos de unos mismos maestros.

Consta de dos órdenes de asientos, cubriendo las sillas altas un doselete corrido, con su cornisamento rematado por unos pequeños tableros, tallados y calados, que en vez de los escudos de los monasterios en que remataba la de Valladolid, tienen unas cabezas humanas; conservándose aquí las estatuitas de que habla Bosarte al hacer la descripción de aquélla.

Hay silla episcopal con doselete sostenido por dos columnas, sobre las que apoyan unos angelitos para así llegar á la altura del dosel corrido que cobija á las demás.

Los tableros frontales de los escalones están decorados con tallas ornamentales.

En general, hay más uniformidad en el trabajo total que en la de San Benito, pero quizá peque de un poco recargada de adorno, pues no existe hueco aprovechable para ello que no esté decorado.

Según se deduce de varios documentos que obran en poder del Cabildo, y que publicó íntegros el Sr. Martí Monsó, la sillería debió comenzarse en el 1517, siendo dirigida por el maestro Andrés de Nájera, y el año 1521, en vista de lo poco que adelantaba la obra, se celebró un contrato para que trabajaran otros oficiales bajo la dirección de Andrés. Fueron estos: Guillén de Ollanda, Juan de Castro, Ortega de Córdoba, Francisco de San Gil y uno apodado el Borgoñón. De los dos primeros se sabe que eran entalladores y que tomaron parte en la obra, pero de los otros tres no consta que llegaran á trabajar en las sillas.

En los libros de actas capitulares encuéntrase un acuerdo con fecha 22 de Marzo de 1521, encargando al maestro Lucas de la obra de carpintería, bajo la dirección del maestro Andrés, que había de ir tres veces al año á visitar la obra, cobrando 15.000 mars. de cuatro en cuatro meses. Y en un libro de obras del 1523, figuran distintas cantidades pagadas á Lucas, maestro del ensablamento, á Guillén, imaginero, y á Francisco de San Gil, Borguiñón, Sancho, Juan de Castro y Olarte, entalladores.

A últimos del siglo XVI (1598), se acordó trasladar la sillería que estaba en alto, á la parte baja, entre los cuatro pilares de la iglesia, trabajo que se contrató con los maestros arquitectos y escultores (vecinos de Burgos) Domingo de Albitiz y Luis Gabeo.

(1) Madoz dice que en la noche del 24 de Diciembre de 1825 se quemaron los dos órganos y la mitad de la preciosa sillería de Coro, que fueron repuestos en el mismo estilo por cuenta del Cabildo, ejecutando la obra D. Francisco Martínez de la Hidalga.

Sillería de la Catedral de Avila. — Hállase situada en Coro bajo, frente al altar mayor, con dos órdenes de asientos, ejecutados en madera de nogal. Los altos tienen grandes respaldares con tallas que representan vidas de santos. Los entrepaños quedan separados por medio de columnitas que sostienen un friso de menuda labor y crestería con estatuitas de unas dos cuartas y media de altura. En las sillas bajas se ven también relieves, y en los respaldares, embutidos de madera que llaman *texa*, de los bosques del Marqués de las Navas. Entre las tallas de estos sitiales existe gran diferencia en su ejecución, siendo bastante mejores las de un lado que las del otro.

Fué comenzada en 1527 por Juan Rodrigo, pero en 7 de Junio de 1535, acuerda el Cabildo que el maestro Cornelis de Holanda haga dos sillas de muestra, en madera de nogal, comprometiéndose á tomar como tipo las de San Benito, y en 6 de Abril de 1536, se le encarga de toda la obra, dándole en pago 18 ducados por silla, ascendiendo el gasto total á 33.669 reales, terminándose en 1547, á satisfacción del Cabildo.

En general, es bastante aceptable todo el trabajo de esta sillería, pero se nota bastante la diferencia de manos, sabiéndose que, además de los dos entalladores mencionados, ayudaron á su construcción otros dos oficiales, cuyos nombres nos son desconocidos.

Cartuja de Miraflores (Burgos). — Además de la sillería ojival de que ya nos hemos ocupado, hay en la Cartuja de Burgos otra muy interesante destinada á los frailes menores ó *barbudos* (1). Tiene mucha semejanza esta sillería con la de la Catedral, y según parece es obra de Simón de Bueras, que en 1558 cobró por ella 810 ducados. Consta de 14 sitiales, siete á cada lado, separados sus respaldares por columnas estriadas, y en los tableros comprendidos entre ellas, se ven talladas imágenes en bajo relieve, cobijadas por arquitos, también de talla. (Las imágenes son de anacoretas, monjes y patronos ó fundadores de la Orden.) Las dos primeras sillas de la derecha están adornadas con taracea de boj y parecen de distinta mano de obra que las restantes. En los recuadros del cornisamento (que forma un dosel corrido sobre toda la obra) están tallados pasajes de la vida de Jesús.

Los santos representados en los respaldares son: *San Juan Bautista* (2), *San Jerónimo, San Hugo, Obispo de Lincoln; San Bruno, San Francisco de Asís, San Pablo, primer ermitaño, y San Onofre, anacoreta*, en uno de los lados; y el otro: *Santa María Magdalena, Santa Catalina, mártir; San Daniel, con dos leones; San Antonio, Abad; San Hugo, Obispo de Grenoble; San Agustín y San Juan Evangelista.*

A la derecha según se entra, sobre una puerta, está una talla que significa *El Lavatorio*, y encima de las otras puertas están representados en igual forma *El Triunfo de San Miguel* y *La Resurrección*. En el cornisamento tenemos: *los Desposorios de la Virgen, la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, Circuncisión, Adoración de los Reyes, Presentación en el Templo, Bautismo de Jesús, Prendimiento, Coronación, Ecce-Homo, Cristo con la Cruz á cuestas, Crucifixión, Descendimiento y Sepultura.*

(1) En la Orden Cartujana había frailes conversos á quienes se llamaban barbudos porque llevaban larga barba sin bigote, en señal de penitencia; tenían coro separado de los otros.

(2) San Juan Bautista es Patrono de las Cartujas, y por esto se representa entre sus santos.

Catedral de Huesca. — Parece ser que hasta el siglo XVI existió en esta Catedral una sillería que había sido construída por Mahoma de Borja en el año 1402, y que probablemente pertenecería al estilo mudéjar, siendo muy de lamentar el acuerdo del Cabildo, cuando decidió quitarla para hacer la que hoy tiene, que si bien no despreciable, es únicamente una más que añadir al patrón corriente en la época y semejante en todo á las anteriormente descritas.

Está tallada en madera de roble y fué comenzada en 1587 por Nicolás de Verastegui, y terminada en 1594 por Juan Verrueta de Sanguesa, á causa del fallecimiento del anterior.

Consta de 85 sillas destribuídas en dos órdenes, con imágenes de santos en los respaldares altos y en el cornisamento.

Costó cada sillón alto *noventa libras jaquesas*, *treinta y cinco* cada uno de los bajos, y *doscientas setenta* las del centro, más *trescientas* de sobreprecio por las cuatro de los ángulos. Las puertas costaron 150, sumando un total de 6.390 libras jaquesas, más la sillería vieja, que fué entregada á los entalladores para aprovechar la madera.

Catedral de Pamplona.—Es la sillería de esta Catedral obra del entallador pampilonense Miguel de Ancheta, ejecutada en madera de roble de Inglaterra por el año 1597. Murió su autor sin haberla podido terminar, pero sin duda ó le faltó muy poco para terminarla ó se siguieron sus modelos, puesto que no se nota gran diferencia entre sus tallas.

Consta de 56 sillas altas y 44 bajas; éstas muy sencillas, sin respaldares altos ni atril, y únicamente ligeros relieves en los costados.

Los asientos altos son iguales á los del orden inferior; y sobre ellos hay dos tableros: los primeros con interesantes grupos ornamentales de muy buen arte y esmerada talla, y los otros con imágenes de santos y santas (tallados en medio relieve), sin estar colocados en hornacinas, como sucede generalmente, sino recuadrados entre columnas abalustradas y frisos decorados, sobre los que arranca una gran escocia y el cornisamento que forma el dosel corrido.

La silla episcopal es muy sencilla.

En los respaldos, á la altura de los brazales, hay dibujos de taracea en madera de boj.

En esta sillería se aprecia muy bien que su autor estudió en Italia, pero es toda ella de un gran españolismo, pues si bien los paños de las figuras pliegan con la realidad del natural, en las cabezas y actitudes se advierte gran sencillez, que recuerda la del estilo anterior, sin las exageraciones de los imitadores de Miguel Angel.

Los brazales y grupos ornamentales son preciosas muestras del arte plateresco español.

Pelayo QUINTERO.

(Continuará.)

Portadas artísticas de templos españoles.

Arte del Renacimiento y Arte moderno.

Portadas posteriores al 1500.

Con la muerte de Isabel I coincide próximamente un principio de transformación artística, que se convierte en cambio violento y radical para España después del desembarco de Carlos V en Tazones ó el Puntal.

Bajo la viudez de D. Fernando se construyen aquí muchos templos y monumentos con ventanas de *medio punto*, adornadas de colgadizos góticos en que se ve el anuncio de las nuevas líneas, con los elementos decorativos antiguos. El presbiterio de la capilla de Mosén Rubín en Avila, la iglesia de Coca y cien más son buenos ejemplos de esta combinación.

No pueden citarse portadas notables que representen francamente el susodicho modo de hacer. A las que ostentan canopios más ó menos esbeltos y elegantes, suceden en orden lógico, más que en el cronológico, las trazadas con arcos escarzanos ó carpaneles de tres centros, llenas asimismo de colgadizos que no son, en general, de un gusto muy puro.

En algunos de los retablos de alabastro ú otras piedras que enriquecen nuestras iglesias, se aprecia mejor la serie de modificaciones que llevaron desde el arte gótico al del Renacimiento en nuestro país, que no siguió en esto el mismo camino que Francia é Italia.

El altar mayor de la Seo de Zaragoza produce en conjunto el efecto de un altar del período en que domina todavía la arquitectura ojival, y presenta luego en sus recuadros los contrastes de la Ascensión y Asunción, labradas en forma arcáica, con el cuadro central, donde las figuras de la Adoración de los Magos están esculpidas más á la moderna. Hay que advertir que la obra no se hizo en una sola época ni toda por las mismas manos.

El de San Nicolás de Bari, en Burgos, ofrece mejor determinada esta misma oposición de las líneas generales á los detalles, y en los de la Catedral de Huesca y Pilar de Zaragoza los elementos góticos son sólo reminiscencias, y las esculturas tienen ya todo el sentido y ambiente de las esculturas del Renacimiento.

Con *Carlos de Gante* vino á España una corriente de formas del Renacimiento, y pasó de España á otros países, siendo nosotros importadores y exportadores á la vez de las creaciones de Diego de Siloe, Berruguete, Bartolomé Ordóñez, Felipe de Borgoña y otros. Esto no quiere decir que el nuevo estilo no se hubiera ya anunciado antes en algún caso particular, como en el sepulcro del Príncipe D. Juan, en Santo Tomás de Avila, con las inspiraciones de Domenico Alejandro.

El plan arquitectónico de las puertas en este período se reduce á líneas que se repiten monótonamente en la mayor parte de los ejemplares, y la escultura se hace en cambio muy variada y de formas muy acusadas, con ca-

rácter de energía dominando á la delicadeza, que la diferencia profundamente de su coetánea la italiana.

Un arco de medio punto encuadrado entre dos columnas de imitación clásica, sosteniendo encima del arco un rudimentario entablamento ó cornisa, componen la mayoría de los ingresos de templos durante la época más pura del nuevo arte. Sobre las enjutas del arco se destacan dos medallones con cabezas de relieve más ó menos acusado, y que son casi siempre muy bellas.

No todos los ingresos y fachadas del Renacimiento se acomodan en España, sin embargo, á este patrón corriente, y además, aun dentro de la monotonía del plan general, supo dar la escultura, según acabamos de decir, belleza y variedad á las portadas, modelando en ellas magistralmente rostros expresivos ó llenándolas de labores primorosas, en que parece agotarse á veces la lista de los elementos decorativos.

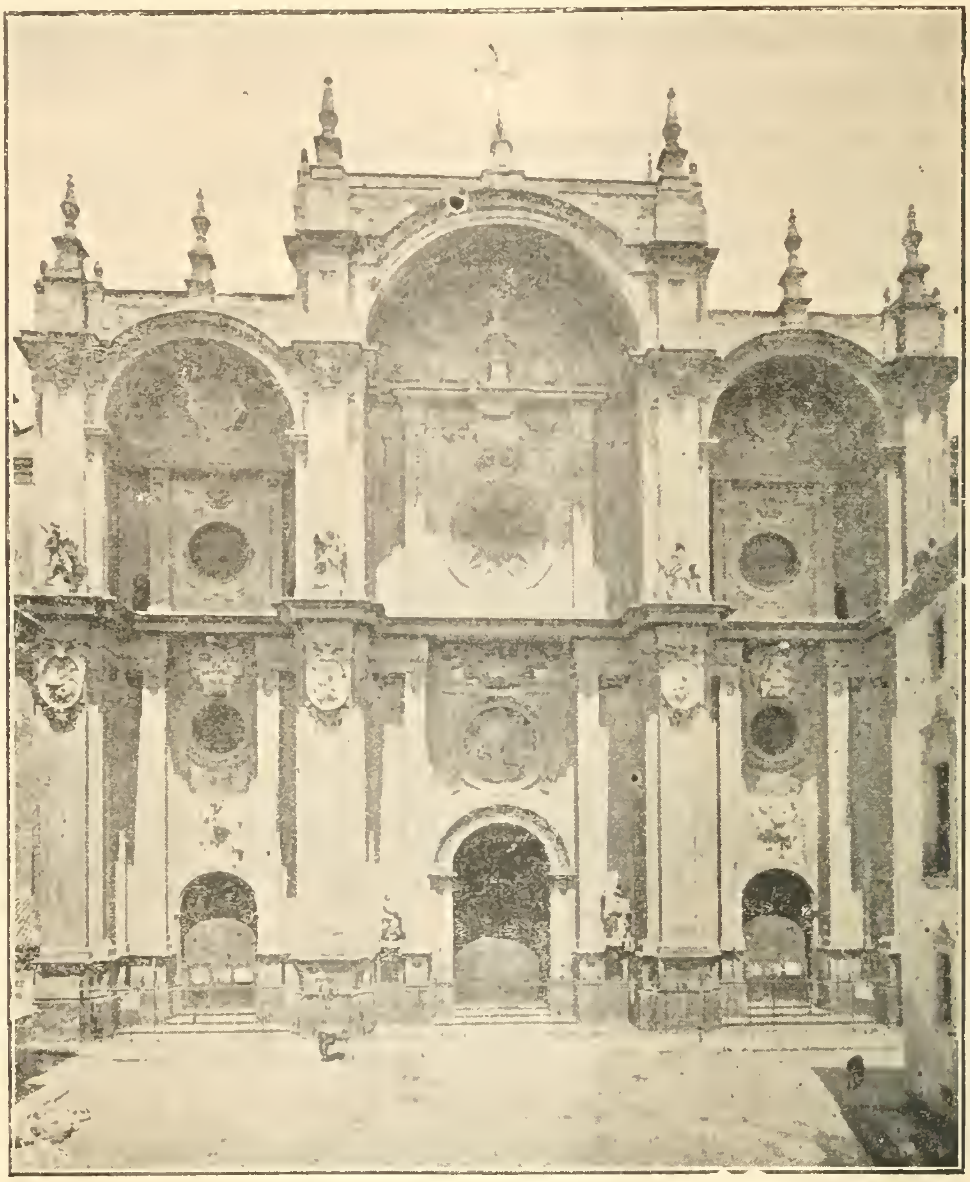
En Salamanca, que es un verdadero museo de las creaciones de este período, son hermosos por sus relieves, sin separarse del modelo común, los ingresos de *Sancti Spiritu* y de los *Estudios Menores*, y se alejan ya más ó menos de aquél los de las casas de las Muertes y Salinas y el de la Universidad, una de las más encantadoras representaciones de los comienzos del cambio desde el estilo anterior.

Pasando luego revista á los monumentos de otras ciudades, puede formarse la serie completa de los alejamientos graduales desde el tipo genérico antes descrito. En la portada del Norte de la Catedral de Calahorra, con reminiscencias ojivales en su porción superior, y plateresca en el arco, dintel, jambas, etc , de la parte baja, no ha querido el escultor poner en las enjutas del arco los obligados medallones con cabezas, labrando en cambio dos ángeles que parecen dos *famas romanas*, cuyas trompetas se han cambiado en antorchas, marcando aquí el imaginero las diferencias que el arquitecto no marcaba.

Sepárase también bastante del trazado, que casi pudiera llamarse *reglamentario*, la *Puerta del Perdón* de la espléndida Catedral que comenzó á construir en Granada *Diego de Siloe*, el 15 de Marzo de 1529. Tiene dos cuerpos llenos de numerosos elementos decorativos, con las figuras de la Justicia y de la Fe, tenantes de una cartela en las enjutas del arco de ingreso, y las de Moisés y David en las otras enjutas de la hornacina que ocupa en su parte superior el Padre Eterno; esbeltas columnas con figuritas en los ángulos de sus capiteles flanquean el primero y segundo cuerpo, y delicadísimas labores se acumulan en prodigioso número sobre los arcos y las diferentes partes del entablamento. Sábese que la trazó y dirigió por sí el mismo Siloe, y debía hallarse concluída cuando se inauguró el templo, á medio hacer, en 1560, porque su autor murió tres años después de tan solemne fiesta. El monumento, dirigido luego sucesivamente por Maeda, Orea y por otros, no quedó terminado hasta el 1639, y al siglo XVII hay ya que referir el imafronte, que aquí reproducimos, tan aparatoso como poco artístico, lleno de reminiscencias de estilos anteriores, con innovaciones no muy bellas, que produce impresión tan distinta á la de la puerta precitada, y es el reflejo de una voluntad que quería crear lo majestuoso y un entendimiento que sólo concebía lo amanerado.

Cinco ó seis años antes se había dado principio también á las obras de la nueva Catedral de Almería, que no pudo dedicarse definitivamente al culto hasta las postrimerías de la décimasexta centuria. La puerta, muy artística,

que la enriquece, es otro ejemplo de obra que se separa del plan común adoptado para los ingresos en muchas ciudades castellanas. Los dos ingresos de la de Jaén, tan inspirada en los diseños de Diego de Siloe para la granadina, son también distintos de los creados en Salamanca; el del Mediodía pudo hacerle Andrés de Valdelvira; el principal es más grandioso, pero menos bello que su compañero. Otra portada análoga es la de Guadix.



Fachada principal de la Catedral de Granada.

Dentro mismo de los mejores y más clásicos años del Renacimiento se alejan también del plan general las fachadas de los monumentos no religiosos de mayor importancia, según se ve en el Palacio de Carlos V en Granada, y tanto en los de este carácter como en los destinados á las prácticas piadosas, pueden recogerse notables ejemplos de edificios en que han hecho gala de su independencia de espíritu los constructores, sin borrar por eso los rasgos salientes del estilo á que todos rendían fervoroso culto; el San Clemente de Toledo, el Ayuntamiento de Sevilla y la Universidad de Alcalá son otros tantos modelos de líneas y ornamentación variadas.

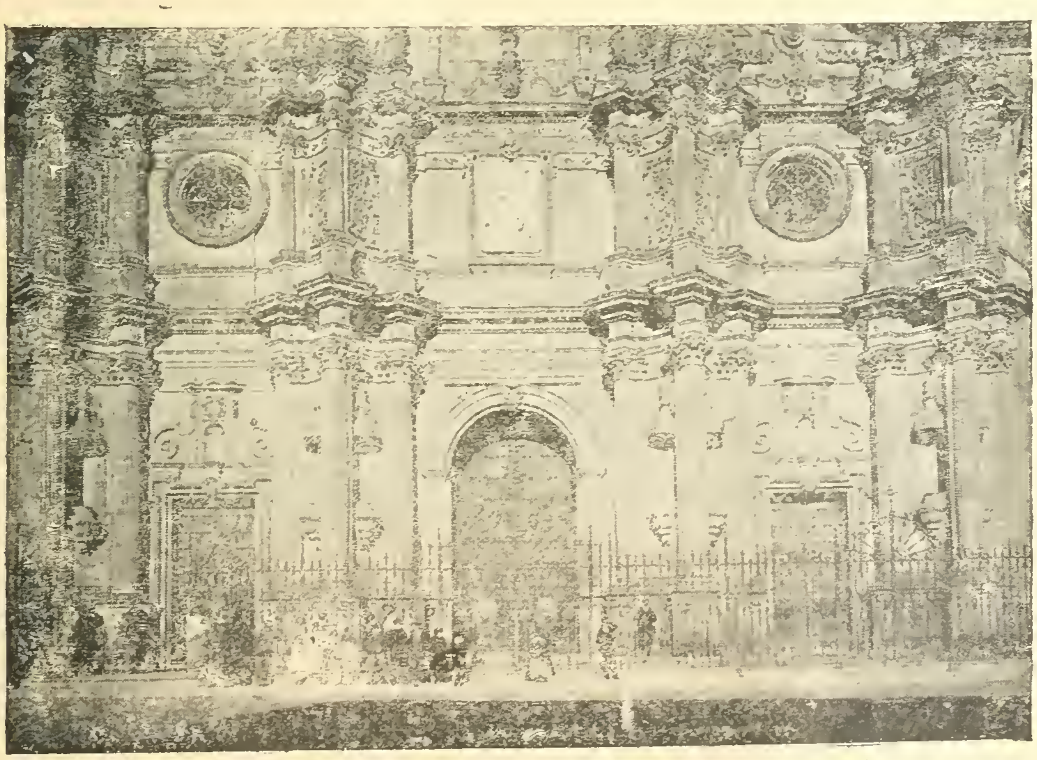
La aplicación del mismo trabajo y los mismos intrumentos ó piedras menos moldeables ó más fáciles de descomponer que las calizas que de ordinario se habían empleado, y la gradual separación de los tipos primitivos, se aunaron en muchos casos para dar producciones, en que aparecía ya degra-



Portada de la Catedral de Almería.

dada la hermosa escultura de los primeros años del reinado de Carlos V. Véanse, por ejemplo, los medallones de la casa del Marqués del Arco, en Segovia, terminada ya por los días de Felipe II, y se observará cuánto dista aquel dibujo del dibujo elegante, de los perfiles trazados correctamente, y de la belleza de las bien modeladas cabezas que abundan en las localidades antes citadas, esculpidas en la primera mitad de la décimosexta centuria.

Conservando en su porción inferior las líneas generales de las portadas



Portada principal de la Catedral de Guadix.

del Renacimiento castellanas y rematando en la parte alta por un caprichoso matacanado, subsiste también en Avila la casa llamada de Polentinos, en que hoy se aloja la Academia de Administración militar. Debe citársela como un ejemplar interesante de la degeneración del arte que vino con el Emperador, y también como un modelo de riqueza en elementos decorativos, que son escudos de armas, grifos y águilas tenantes, panoplias, armaduras con piezas y detalles bastante naturalistas, cabezas de leones con lazos y cien caprichos más en excesiva aglomeración.

De renacimiento aún más avanzado y algo distante ya de su primitiva pureza y elegancia son otras portadas, á las que puede servir de ejemplo la que contiene en su tímpano la Virgen de la Catedral de Palma de Mallorca, comenzada en 1594 y concluída en 1601. Aquel profundo abocinado lleno de florones en relieve, como un artesonado de salón; las columnas con guirnaldas colgantes, cual si estuvieran engalanadas con flores para una fiesta; las grecas extendidas sobre intercolumnios; los medallones con cabezas que rompen en la parte superior las aristas de los arcos diedros que forman los citados intercolumnios; las decoradas hornacinas con estatuas de santos; las cabecitas de serafines bien nutridos, con alas dispuestas para levantar el vuelo y otros detalles minuciosos forman un conjunto muy rico, un cuadro de perfiles en su mayoría bien trazados, y un ingreso de excepcional esplendidez, pero que produce gran fatiga al que le contempla. De este tipo hay numerosas construcciones muy conocidas en las diversas ciudades españolas.

En todo el curso de la décimaséptima centuria continúan degradándose en muchos edificios los elementos del Renacimiento, y aun podría decirse en numerosos casos *sus reminiscencias,* al mismo tiempo que en otras localidades van imperando desde la segunda mitad del XVI hasta los mismos días de Felipe IV unas imitaciones áridas de lo clásico, inspiradas en lo que la antigüedad tuvo de severo en las líneas y no de majestuosamente rico en las esculturas de metopas y frisos.

Entre cien ejemplos que pudieran citarse de lo primero hay dos algo distanciados en fecha uno de otro, que es interesante comparar entre sí por la impresión de gran semejanza que producen en el primer momento y las notables y muy marcadas diferencias que entre ellos se aprecian en cuanto se les mira con algún detenimiento: son estos *San Gregorio Ostiense,* situado en una eminencia cerca de *Mués,* en Navarra, y la iglesia de *La Redonda* con que se enorgullece Logroño.

En ambos se abren los ingresos en el fondo de superficies cóncavas terminadas en su parte alta por arcos profundamente abocinados, y lo mismo en uno que otro edificio están enriquecidos los intercolumnios y todos los planos por labores y hornacinas con estatuas; pero aquí acaban las semejanzas, porque ni las columnas y pilastras son del mismo carácter, ni la distribución del espacio total en porciones es la misma, ni el trazado y labor tienen grandes analogías.

Las columnas de San Gregorio son salomónicas y por sus canaladuras en espiral corren guirnaldas engalanándolas; la de la Redonda tienen fustes cilíndricos profusamente adornados, por lo menos, en su porción superior, hallándose, sí, coronadas aquéllas y éstas por capiteles corintios. En el primero está repartida la superficie total entre tres zonas que corren de alto á bajo, y en el segundo aparece el cascarón dividido en cuatro semihusos, descan-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

PALMA DE MALLORCA

Portada de la Catedral

sando sobre tres arcos escarzanos, que á su vez se apoyan sobre cinco fajas verticales que descienden hasta la parte inferior, produciendo una impresión de excepcional inarmonía.

Parece la última fachada, según se ve, una negación de los más elementales principios á que obedece la colocación de unos cuerpos de edificio sobre los otros, y es realmente en el fondo un ejemplo más de aquellos caprichos tan generalizados entre los constructores del momento en que se hizo, caprichos que les llevaban á que sus fábricas tuvieran por fuera el aspecto de verdaderas paradojas del equilibrio, de cosas que se sostenían sin deber sostenerse, como los arcos rotos por su clave y los fustes de columnas apoyadas sobre esferas.

Embellece en cambio la escultura esta portada de la Redonda, que tiene así un valor que no la conceden los que sólo atienden al efecto total y no se dejan convencer por el espíritu de las modas que imperaron en algunos momentos. No pueden calificarse las imágenes colocadas en sus hornacinas de esculturas geniales, pero sí están bien dibujadas, presentan buenas proyecciones en general, sus cabezas son de buen modelado, y el partido de sus paños es suelto, libre, airoso, componiendo entre todo un conjunto agradable.

A los ingresos, en que ya se presenta degenerado el arte de la primera mitad del XVI, suceden lógicamente, aunque no siempre en orden cronológico, los creados, como antes se dijo, por un clasicismo más ó menos severo que se prolonga casi hasta nuestros días, descontada la solución de continuidad que ocuparon numerosos y variados desahogos del mal gusto, importado en un período decadentísimo del arte italiano y exagerado aquí en sus peores elementos por sus importadores.

¿En qué momento comenzó á ceder su lugar el Renacimiento envejecido á los reflejos de lo clásico sin edad, cual ocurre á todas las obras eruditas? Un templo de Madrid parece fijar para nuestra capital los límites de la superposición del uno al otro. Las *Descalzas Reales* tienen una portada muy pobre del primero para dar entrada al convento y otra prototipo de la aridez del segundo que permite el paso á la iglesia. Sábese por documentos fehacientes que las religiosas ocuparon su casa el 15 de Agosto de 1559, sin aguardar á que terminara la obra de la iglesia, que no fué inaugurada con una solemne función religiosa hasta el 8 de Diciembre de 1564: en el curso de estos cinco años ó en períodos próximos hay que poner para Madrid la crisis entre los dos estilos.

Imperó enseguida despóticamente, como dueño y señor, este arte semiclásico, llenando España de fachadas sin una sola labor; con columnas dóricas en los cuerpos bajos y jónicas ó corintias en los altos; con arcos de medio punto y sin verdaderos entablamentos; no luciendo en ellas más trabajos de escultura que los escudos de armas, como en el citado ingreso de las Descalzas, ó imágenes de santos tan rígidas á veces como el conjunto de que son parte; con reminiscencias de las líneas generales y ninguno de los elementos que producían emoción estética en Grecia ó en Roma. No es de extrañar que en reacción con tan extrema aridez, que aumentaba, por decirlo así, la frialdad de las piedras, viniera de lejos la ridícula alegría de aquella borrachera de adornos inútiles, como galas de coqueta sin gusto, que ha padecido durante sus primeros años de una austeridad impuesta.

Las fechas de las fábricas de muchas portadas de templos y casas de Ma-

drid ó de otras capitales demuestran que coexistieron en un cierto período la severidad de este arte y las bulliciosas creaciones que se han unido todas indebidamente al nombre de Churriguera; en los mismos años ó en años muy próximos se elevaban en poblaciones diferentes, y hasta en barrios distintos de una misma ciudad, iglesias que eran el producto del uno ó del otro estilo; pero en términos generales puede decirse que impera en los ingresos el primer clasicismo desde la segunda mitad del XVI hasta el 1660 ó 70; el mal gusto desde la citada fecha hasta mediados del siglo XVIII, y desde el 1750 hasta la época actual el último Renacimiento traído por Carlos III de Nápoles y el segundo clasicismo más humano, más templado, más verdadero que tan bien encarnó en Ventura Rodríguez y Juan de Villanueva.

Pasando desde la portada de las Descalzas Reales al ingreso de la Encarnación, terminada en 1616, se ve acentuarse aún más la severidad, mejor diríamos, la sequedad, en el curso de aquel medio siglo y en las inspiraciones de Juan Gómez de Mora, autor de la segunda, sobre las de Juan Bautista de Toledo que hizo la primera. De reflejarse en los edificios el genio de las sociedades en que nacieron podría decirse que aún fué más austero el reinado de Felipe III que el de su padre, por lo menos en lo exterior. Bajo Felipe IV no resultan en armonía muchos de los monumentos con el genio de la Corte, ni la mayoría de las fábricas erigidas, con algunas de las que se terminaron por los mismos años; á una Corte literaria y galante debían corresponder otras construcciones más alegres que la levantada en la calle de Toledo. De la época de aquel Monarca es San Isidro el Real y dentro de su mismo reinado se comenzó en 1657 y se terminó en 1663 la capilla de San Isidro unida á San Andrés. Domina en el primero un neoclasicismo templado, pero todavía severo con sus altas columnas y pilastras corintias; y declara el segundo todo el mal gusto, toda la afición á lo nimio y chocarrero que había en Sebastián de *Herrera Barnuevo*, con los *chorros* de frutas que arrancan del fondo de los intercolumnios ó se deslizan contorneando los ángulos de las puertas.

Poco después se daba otro paso más en este camino de acumular trabajo para suprimir la belleza en las obras. José Ximénez Donoso, que falleció el 14 de Septiembre de 1690, hacía, como una de sus últimas creaciones, la portada de San Luis, dejándonos una construcción ante la cual parece casi elegante y bella la de Herrera Barnuevo. Está roto por el centro el arco que debía formar el ingreso, siguiéndose en ello una moda arquitectónica tan extendida por aquellos años como indefendible, y sin ser muchos los detalles son los bastantes para que se aprecie en ellos lo débil del dibujo con que fueron trazados. Los fustes de las dos columnas tienen su superficie cilíndrica alterada por numerosos polígonos, estando labrados *a facetas, como si fueran diamantes de Golconda*, según la feliz frase de Jovellanos, y no se justifican aquí esos desvaríos por el amor de la esplendidez y el lujo, causante en la vida de tantos ataques á la estética; el ingreso de San Luis es rico en detalles ridículos y pobre é insignificante por su conjunto.

Comenzó el siglo XVIII mostrándose legítimo heredero de las corrientes imperantes en los últimos años de su predecesor. D. José de Churriguera primero, y D. Pedro Rivera después, se encargaron de dirigir la fábrica de *San Cayetano*, y formaron su fachada con ocho grandes pilastras coronadas por capiteles compuestos de su singular invención, engendrando un conjunto á modo de remedo en el tamaño y la disposición, ya que no en otras

cualidades, de San Isidro el Real. Tres hornacinas abiertas en los intercolumnios se destinaron á colocar las imágenes de la Virgen, del Titular y de San Andrés Avelino, y para honrar quizá á estos santos se las llenó de elementos decorativos á la altura en belleza de las *ristras* de frutos que había puesto Herrera Barnuevo en la capilla de San Isidro.

D. Pedro Rivera se encargó también de construir la fachada del Hospicio y la torre de la iglesia de la Galera, que no son de mejor gusto y sí menos majestuosas que la portada de San Cayetano. La de la parroquia de San Martín, edificado en 1725, hace la competencia á las anteriores, con los jarrones colocados sobre el entablamento que sostienen dos columnas, los ramos de frutos y los aglomerados adornos de la hornacina en que se aloja la imagen, debiéndose criticar, aún más que la confusión de elementos decorativos, las grandes deficencias del dibujo y modelado. San José de la calle de Alcalá, levantada en 1742, tiene un imafronte que es ya un paso dado en el sentido del cambio de estilo, y de juzgar por él habría de afirmarse que los comienzos de la revolución contra el churriguerismo no se habían traducido en la sencillez de buen gusto y sí en la nimiedad desacertada.

Del mismo estilo, que no resultó afortunado en algunos templos, han quedado en Madrid y otras ciudades españolas diversas fachadas de casas nobiliarias que no producen la misma impresión. Hay también en ellas arcos rotos por su centro, gradación de esquinas en los ángulos de las puertas ó perímetros de diversos dibujos para adornarlos, guirnaldas ó racimos de frutas, padeciendo muchos elementos decorativos de las imperfecciones del modelado que impone el empleo del granito; pero tanto la de Oñate, como la de Miraflores y la que se encuentra próxima á la *Puerta del Sol*, en la calle de Alcalá, producen el efecto de casas artísticas, ricas, señoriales, quizá por el contraste con las fachadas de las viviendas próximas. En la casa del Marqués de *Dos Aguas*, en Valencia, luce más la escultura y es mayor también el barroquismo. La de la Audiencia de Zaragoza parece una manifestación de robustez y fuerza, ya que no de arte, en los colosos que la adornan.

Al llegarse próximamente á mediados de la misma centuria cambiaron de dirección las corrientes artísticas. El templo de las Salesas parece marcar la nueva crisis entre la extravagancia que desaparecía y una de las infinitas formas del buen sentido que volvía á imperar. Hay allí resabios de mal gusto y mucho á la vez en que se refleja el movimiento de reacción; el presentarse la parte más bella de su imafronte algo *apaisada*, valga la frase, le quita majestad y esbeltez; el no abundar en él los adornos enmascarando la línea arquitectónica, aquilata su valor; la colocación en diferentes hornacinas de relieves ó esculturas le hace más amable y menos seco. Lástima que el grupo de la Virgen, San José y el Niño, debido á Olivieri, que se ve encima de la portería del convento, adolezca de insipidez y parezca compuesto de personajes aburridos ó inapetentes.

Por los mismos años en que se edificaban las Salesas comenzaba á dar muestras fehacientes de su talento y de su pasmosa laboriosidad D. Ventura Rodríguez. Fué comenzado el convento en 1750, y un año antes había trazado ya el célebre arquitecto, como una obra de su juventud, la iglesia de San Marcos.

Las portadas construídas por éste primero, y Villanueva después, no pueden identificarse con las del estilo anterior á las creaciones extravagan-

tes de Herrera Barnuevo, Donoso y Churriguera. Hay en las Descalzas, en la Encarnación y en los demás edificios de este tipo una reacción contra la riqueza del arte de los días de Carlos V, con conservación en cambio de algunas de sus líneas generales unidas á elementos diferentes; se produjo al cabo de los siglos para engendrarlas un movimiento *homólogo* al que engendró los monumentos cistercienses enfrente de los benedictinos, aunque propulsado por influencias muy distintas. En las fábricas de los dos célebres arquitectos que llenaron España de edificios bastante bellos desde el 1750 hasta los comienzos del siglo XIX, se respiran en cambio los entusiasmos por todo lo heleno, las ciegas devociones por las líneas del Parthenon, destruído en la centuria anterior por las bombas de los venecianos de Morosini, y estudiado entonces por los más notables arqueólogos europeos.

A los arcos de medio punto sin molduras, ni escociados, ni columnas que los apeen, que parecerían abiertos en el espesor del muro si no se atendiera á las piedras talladas que los componen, suceden aquí los entablamentos más ó menos completos. Las columnas sostienen sí con su fuste, y no con su capitel, reducido á la modesta función de una expansión decorativa del primero, como en las construcciones clásicas, y los frontispicios están completos en todo su perímetro unas veces, con arreglo al modelo de donde se tomaban, y partidos otras para permitir la colocación de medallones con relieve, cual ocurre en el ingreso del *Caballero de Gracia*, siendo entonces una reminiscencia de los arcos rotos por su centro, tan característicos del período de la indisciplina arquitectónica y del olvido de las eternas leyes de la mecánica.

En inmenso número pueden citarse en Madrid y fuera de Madrid puertas del estilo afortunado unas veces, menos feliz en otras ocasiones, que se ha prolongado hasta el momento de llegar á nuestros días y destruirse por completo la uniformidad de inspiraciones con la coexistencia de todas las escuelas y todas las devociones, que es la característica de los tiempos presentes. D. Ventura Rodríguez, nacido en 1717 en Ciempozuelos, y Juan de Villanueva, que vió la luz en Madrid en 1739, fueron los últimos que ejercieron en estas ramas de la actividad humana una dictadura, relativa, de gusto y de pensamiento.

Precedió á la obra de los célebres arquitectos un momento de marasmo que ejerció una gran influencia en el arte español de aquel período. Faltos quizá de campo de acción, pasaron al extranjaro algunos hombres de talento como D. Juan Medrano, que edificó en Nápoles el teatro de San Carlos, al mismo tiempo que el Rey encargaba los diseños del nuevo Palacio al abate Juvara, autor del templo-panteón de los Reyes del Piamonte, que se levanta en una eminencia cercana á Turín luciendo bellezas por sí mismo y pareciendo más hermoso á los viajeros por su emplazamiento, rodeado á distancia de la inmensa línea de los Alpes, que le sirve de marco.

Falleció el arquitecto italiano antes de realizar la construcción proyectada, y de seguir su pensamiento se encargó su discípulo Juan Bautista *Sachetti*. Púsose la primera piedra del actual Alcázar de los Soberanos en 1738, y no pudo alojarse en él la familia Real hasta 1764. Son, por lo tanto, coetáneas ya sus fachadas de las que hacía D. Ventura Rodríguez, y corresponden al estilo en que se extendían por todas partes los órdenes clásicos, las columnas dóricas, jónicas ó corintias, las pilastras istriadas, los atrios y frontispicios triangulares alternando con los de arco rebajado, todas las reminis-

cencias más ó menos fieles ó lejanas del Parthenon y de los demás monumentos helénicos. No triunfaba el pseudo clasicismo seco de la Encarnación, con sus arcos de medio punto, que no tienen nada de griegos; aparecía un nuevo renacimiento dirigido en otro sentido y con menor riqueza de esculturas.

Ventura Rodríguez debutó en Madrid en 1749, ya lo hemos dicho, con el templo de San Marcos, que alababan sin tasa los que no comprendían la belleza sin las proporciones y líneas de la antigüedad. Fué ésta una obra de juventud, de la que se reía en la edad madura su autor, según cuentan sus biógrafos. Veinticuatro años más tarde, en 1773, hizo la fachada del palacio de Liria desde el piso principal sobre toscas construcciones anteriores, y en ésta puso ya elegancias más señoriales, sin separarse de la sencillez y del excesivo respeto á las líneas arquitectónicas, que no permitía enmascararlas con elementos decorativos. Estos son los principales recuerdos que nos dejó en ingresos de la Corte.



Portada de la Catedral de Pamplona.

De los trabajos que emprendió en otras localidades, hay que citar en primer término la portada de la Catedral de Pamplona; allí tuvo á la vez los medios, la libertad de proyectar y el ancho campo de acción que no pudo tener en la estrecha calle de San Leonardo de la capital, ni en la que es hoy morada de los Albas. Allí puede juzgarse de sus ideales y de la delicadeza de su gusto, y apreciársele dentro del modo de hacer de su preferencia. Aquel elegante tetrastilo de dobles columnas con el atrio y el frontispicio, forma el pórtico de un templo pagano que da ingreso á una iglesia medioeval. Los que

se emocionan con los contrastes gozarán viendo en su fantasía á los filósofos de peluca en amigable consorcio con los hombres vestidos de cota de mallas. Los que estiman que la principal belleza está en la armonía, deberán buscar los medios de contemplar por separado una fábrica y otra.

Al arquitecto enamorado de estos ideales se asoció en alguna de sus últimas fachadas el precursor del sentido ecléctico y del positivismo moderno, que pone á los constructores en el duro trance de hacer más veces lo que les encargan que lo que ellos piensan y sienten. En 1783 se encargó de terminar el ingreso de la parroquia de la villa de Iznalloz, que había quedado incompleto en el siglo XVI, y lo hizo respetando el estilo de aquella centuria é imitándole hasta donde le era posible.

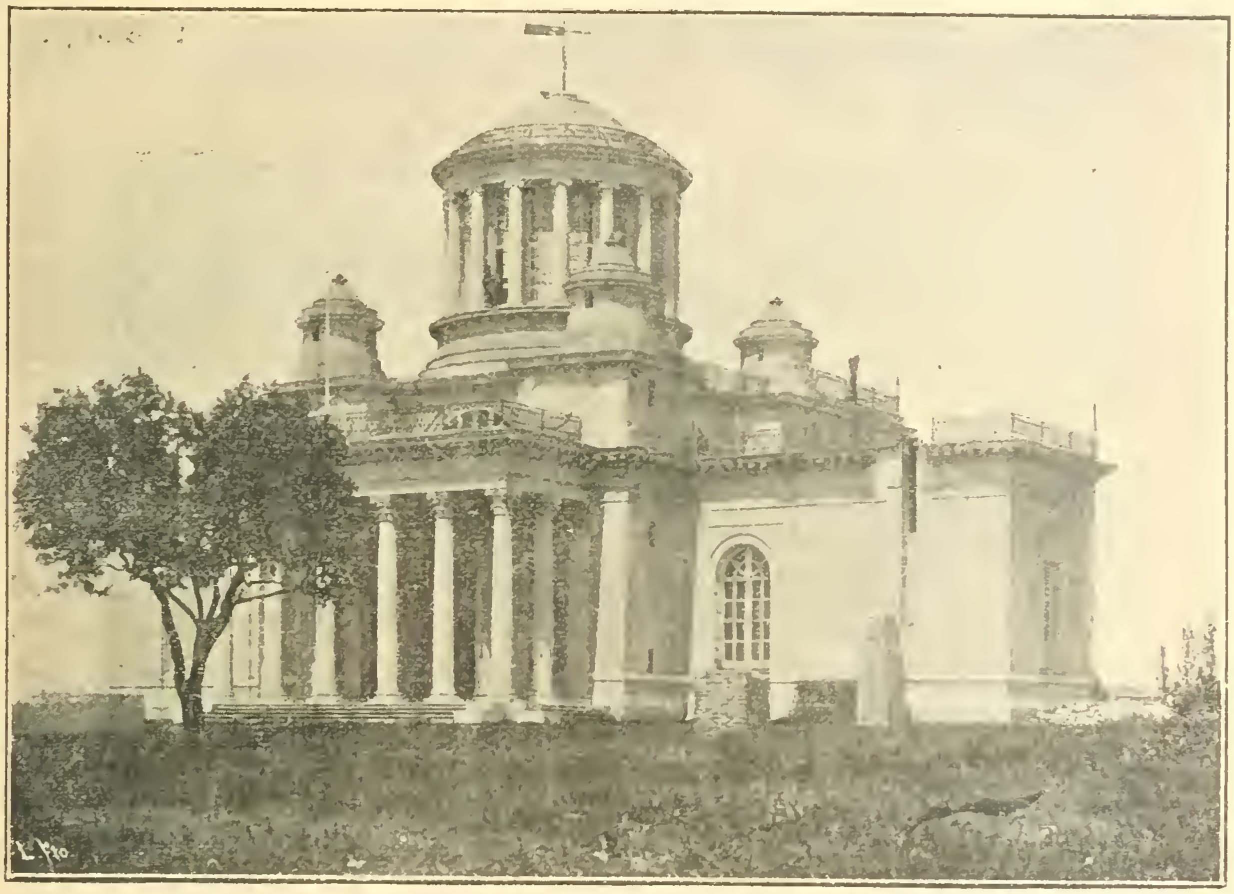


Portada central del Museo de Pinturas.

Las portadas debidas á Juan de Villanueva armonizan en Madrid con el carácter de los monumentos en que se encuentran, porque él trazó los diseños de los edificios, él comenzó á construirlos, y sus planes se respetaron casi por completo después de su muerte, acaecida en 1811. El Oratorio del Caballero de Gracia, el Museo del Prado, que sufrió luego algunas modificaciones del lado de su entrada actual, y el *Observatorio Astronómico*, llamado antes *Meteorológico*, que no pudo terminarse hasta 1847, son tres buenos ejemplares donde es fácil apreciar su modo de hacer.

Saltan á la vista ante estas fábricas las inspiraciones clásicas que llenaban su fantasía, y estas imágenes eran más amables, más semejantes á las de Grecia y los mejores tiempos de Roma, más próximas realmente á los mo-

delos, aunque no fueran del todo fieles á sus líneas, nada adustas como las reflejadas en los muros de El Escorial y de la Encarnación de Madrid. No tienen sus creaciones aquella riqueza de elementos decorativos que ponía encantadoras cabezas infantiles ó bustos de satirillos en los mismos ángulos de los capiteles del Renacimiento; dominan en ellas los órdenes clásicos, pero su conjunto es elegante y no padece de las tristezas que parecían invadir el alma de los que levantaban fachadas con superficies pulimentadas de piedra berroqueña.



Observatorio Astronómico.

El imafronte del Oratorio del Caballero de Gracia es sencillísimo. Dos altas columnas jónicas sostienen uno á modo de entablamento, sobre el cual se representó en un relieve la Santa Cena por D. José Tomás, inspirándose en la pintada por Leonardo de Vinci en el refectorio del convento de Nuestra Señora de la Gracia, en Milán. Otras tantas hornacinas, dispuestas á derecha é izquierda de las columnas, contienen sendos jarrones.

Embellece al Museo del Prado la galería con columnas jónicas que le acompaña en casi toda la longitud del cuerpo central del piso alto, sobre los arcos de medio punto del bajo; y el ingreso que aquí reproducimos, unido á los dos que le adornan á los extremos Norte y Sur, hacen de él una fábrica monumental que acredita la cultura del reinado de Carlos III, por cuyo mandato se construyó con destino á guardar las extensas colecciones de Historia Natural que se iban reuniendo, así como la discreción y tino de los que se encargaron de restaurarla, años después, de los grandes desperfectos sufridos durante la invasión francesa.

El Observatorio Astronómico, destacándose en la cima de uno de los cerretes más elevados de la corte, muestra allí desde lejos las filas de columnas

estriadas y con bien modelados capiteles corintios, por entre los cuales se pasa para manejar los instrumentos de observación y analizar el cielo, dándose un abrazo fraternal el arte y la ciencia, las inspiraciones del artista que vienen de arriba y la mirada del sabio que hacia arriba se dirige.

Además del aire de familia que presentan estos tres monumentos, demostrando la conmunidad de origen, á despecho del muy diferente plan que ha debido seguirse en la construcción de cada uno, y de las renovaciones hechas en tiempos posteriores, tienen entre sí varias analogías de trazado que confirman la unidad de ideal que imperaba en el entendimiento de Villanueva. Basta comparar el ingreso del Oratorio del Caballero de Gracia con la puerta Norte del Museo para reconocer que en las líneas generales la semejanza llega casi á identidad.



Puerta de Alcalá.

Entre Ventura Rodríguez y Villanueva han de intercalarse los trabajos de Sabatini, uno de esos ingenieros militares que se revelaron al mismo tiempo constructores de buen gusto y de los que no se han perdido afortunadamente las tradiciones en el Ejército español (1). Encargado de trazar y dirigir múltiples obras, nos ha dejado en la capital de España, como muestras de dos momentos muy distintos de sus inspiraciones, la bella *Puerta de Alcalá* y la fachada de San Francisco, blanco la última de las mayores censuras de los críticos de peluca del tiempo, que hubieran preferido el proyecto para el mismo edificio de D. Ventura Rodríguez, y fábrica que no puede citarse realmente entre las más afortunadas.

En el mismo período se hizo también la iglesia de Santos Justo y Pástor, con su frente convexo como el del anterior monumento, y más notable que por su arquitectura, por las cuatro estatuas de la Caridad, de la Fortaleza,

(1) Recuérdense, entre varios notables ejemplos, uno de nuestros días. Nuestro querido consocio el oficial de Ingenieros D. Salvador García de Pruneda publica en el Boletín de la Sociedad notables artículos sobre interesantes monumentos, y no limitándose sólo á estudiar ha reproducido formas decorativas del Renacimiento en el bello pabellón militar de la Exposición de Industrias Madrileñas.

de la Fe y de la Esperanza que la enriquecen, colocadas en otras tantas hornacinas, labradas las dos primeras por Roberto Michel, que llegó á Madrid en 1740, y las dos últimas por Nicolás Carixana.

Paralelamente á la arquitectura iba evolucionando la escultura de los ingresos. No pudo lucir gran cosa este arte durante el imperio del estilo del que es el mejor ejemplo El Escorial, limitándose á colocar las seis esculturas de Reyes sobre el rebajado ingreso principal de aquel templo y un relieve en el



Portada de San Francisco el Grande.

de la Encarnación; mas desde que fué dulcificándose la sequedad primitiva, ya en el desbordamiento del churriguerismo ó ya en la resurrección de las reminiscencias helenas, volvieron las estatuas á desempeñar en las fachadas su natural y eterna función.

La imaginería caballeresca del XVII que puso orando sobre los sepulcros los nobles con encañonadas golas y las damas hermosas, de que son tan buen ejemplo los de Portacelli de Valladolid, trasladó á los imafrontes de los templos efigies de santos de noble rostro y buenos paños, aunque no de tan delicada factura, cumpliéndose en la décimaséptima centuria la misma ley que

hemos señalado para otras anteriores, de ser siempre aquí superiores los bultos de las tumbas á los de las portadas.

Al acercarse el 1700 las imágenes de San Isidro Labrador y de Santa María de la Cabeza muestran en la capilla dedicada al primero en la parroquia de San Andrés que la decadencia y el mal gusto se extienden, cuando empiezan á imperar, hasta á las ramas del arte que parecen mejor preparadas para resistir á sus influencias; y ya en el curso del XVIII logran favor y la colocación de sus obras en los principales monumentos, lo mismo los que obedecen á más puras inspiraciones, que los que cultivan un modo de hacer sin alma y el género más amanerado.

En el imafronte de San Cayetano puso Alonso de los Ríos las imágenes de la Virgen, del Titular y de San Andrés Avelino, que no carecen de mérito, y algunos años después hizo Olivieri el relieve de la Visitación colocado sobre la puerta del templo de las Salesas y el ya citado grupo de la Sagrada Familia en la parte alta del ingreso al convento, grupo de una inapetencia que no dice nada al espíritu.

D. Juan Antonio Ron, que alcanzó gran fama en Madrid hacia 1720, según dice Ceán Bermúdez, labró en fachadas la estatua de San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla que adorna la del Hospicio, y para el puente de Toledo las imágenes de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. Luis Salvador Carmona, su discípulo, colocó cabecitas expresivas, conchas y trofeos sobre los balcones del Palacio Real, y el grupo de San Sebastián, mártir, en la puerta principal de la Parroquia del mismo nombre, tan mal dirigida primero en el sentido del churriguerismo y tan desdichadamente reformada al imperar las nuevas corrientes de lo clásico.

Por la parte que mira hacia el interior de la población trabajó en la Puerta de Alcalá Roberto Michel, el escultor de San Justo, y por la dirigida al exterior Francisco Gutiérrez, autor de las estatuas del sepulcro de Fernando VI. Uno y otro cumplieron su cometido, embellecieron la obra, mostraron en ella bastante buen gusto y no extremaron la genialidad creadora.

El relieve de la Santa Cena colocado por D. José Tomás en el Oratorio del Caballero de Gracia es una regular imitación del modelo en que había querido inspirarse y acredita su discreción. Las figuras de Reyes repartidas hoy entre el Retiro y la Plaza de Oriente, destinadas á coronar las fachadas del Palacio Real, no hubieran hecho mal efecto colocadas á suficiente altura.

Aquella escultura de la décimaoctava centuria que se distinguió por la belleza de los rostros más humana que divina; que representó en las santas, mujeres encantadoras; que nos ha legado el Angel de Salcillo, las hermosas recoletas que hay en el trascoro de San Millán de la Cogulla de Yuso, la esbelta Santa Elena de Ojacastro y cien más no se reveló al exterior ni se trasladó á las portadas de los monumentos.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

(Concluirá.)

BIBLIOGRAFIA

Un monumento desconocido: Santa María de Melque, por el Conde de Cedillo, de la Real Academia de la Historia. — Folleto en 4.° de 30 páginas y dos láminas. — Tirada aparte de la revista *Cultura Española*.—Madrid: Imprenta Ibérica, 1907.

Hemos llegado á un período de reconstitución de la historia del arte español, y en la empresa están ejerciendo influencia decisiva las iniciativas y trabajos de la *Sociedad Española de Excursiones.*

Los descubrimientos se suceden unos á otros con excepcional rapidez. Templos ignorados y monumentos muy conocidos, en los que se observan elementos que habían pasado inadvertidos, proporcionan material suficiente para la rectificación de los antiguos puntos de vista en la arqueología.

Rafael Torres Campo visitó en las gargantas de la Hermida la ermita de Santa María de Lebeña, describiéndola en un interesante folleto.

Hace años, en una sóla expedición, encontramos la curiosa cornisa de la iglesia de *Sotosalbos*, que reproduce la de San Juan de los Caballeros de Segovia, la Virgen de la Huerta, que bajo la capa de cal oculta curiosos capiteles, y las columnas extrañamente decoradas de San Salvador de Sepúlveda, que se habían citado sólo al paso, sin concederles la importancia que merecen.

Algún tiempo después, fijaba su atención el sabio arquitecto de Valladolid, D. Juan Agapito Revilla, en la parroquia de San Cebrián de Mazote, y estudiándola en unión de Lampérez, demostraban ambos su antigüedad é importancia excepcional.

Adolfo Fernández Casanova describía los elementos del templo de Lebrija y analizaba las distintas influencias que habían contribuído á reunirlos, realizando una investigación en un fábrica tan comúnmente visitada y tan poco vista.

Entre las innumerables cosas descubiertas por Simancas en Toledo, deben contarse en primer término los capiteles visigóticos de San Sebastián, ocultos por un gran revestimiento de yeso y ladrillos.

Gómez Moreno, recorriendo tierras de Zamora, dió con las ruinas de Moreruela, el primer Monasterio Cisterciense español, de quien nadie tenía en estos tiempos noticia, publicando en nuestro Boletín un interesante estudio acompañado de varias fototipias.

Francisco Simón Nieto miró con ojos de arqueólogo la cripta de San Antolín, en que todos los años entraban centenares de personas, y reconoció por primera vez que era también visigótica, con otro cuerpo de distinta fecha.

Ahora, en los mismos momentos en que hacemos la enumeración de los descubrimientos, han examinado José Ramón Mélida y Manuel Aníbal Alvarez el templo de *Casillas*, cerca de Berlanga, de cuyo carácter podrá juzgarse por el erudito trabajo que publicamos en páginas anteriores; y por el trabajo que le sigue comprenderán también nuestros consocios cuán interesante

ha sido el examen de cuatro iglesias gallegas, realizado con su fina percepción y grandes conocimientos por Salvador García de Pruneda.

A todas estas conquistas para la historia del arte hay que agregar hoy la descripción de *Santa María de Melque*, magistralmente hecha por el *Conde de Cedillo* en el folleto, tirada aparte, de *Cultura Española*, que vamos á examinar. Los grabados que acompañan á esta bibliografía han sido facilitados galantemente por la Dirección de aquella importante Revista.

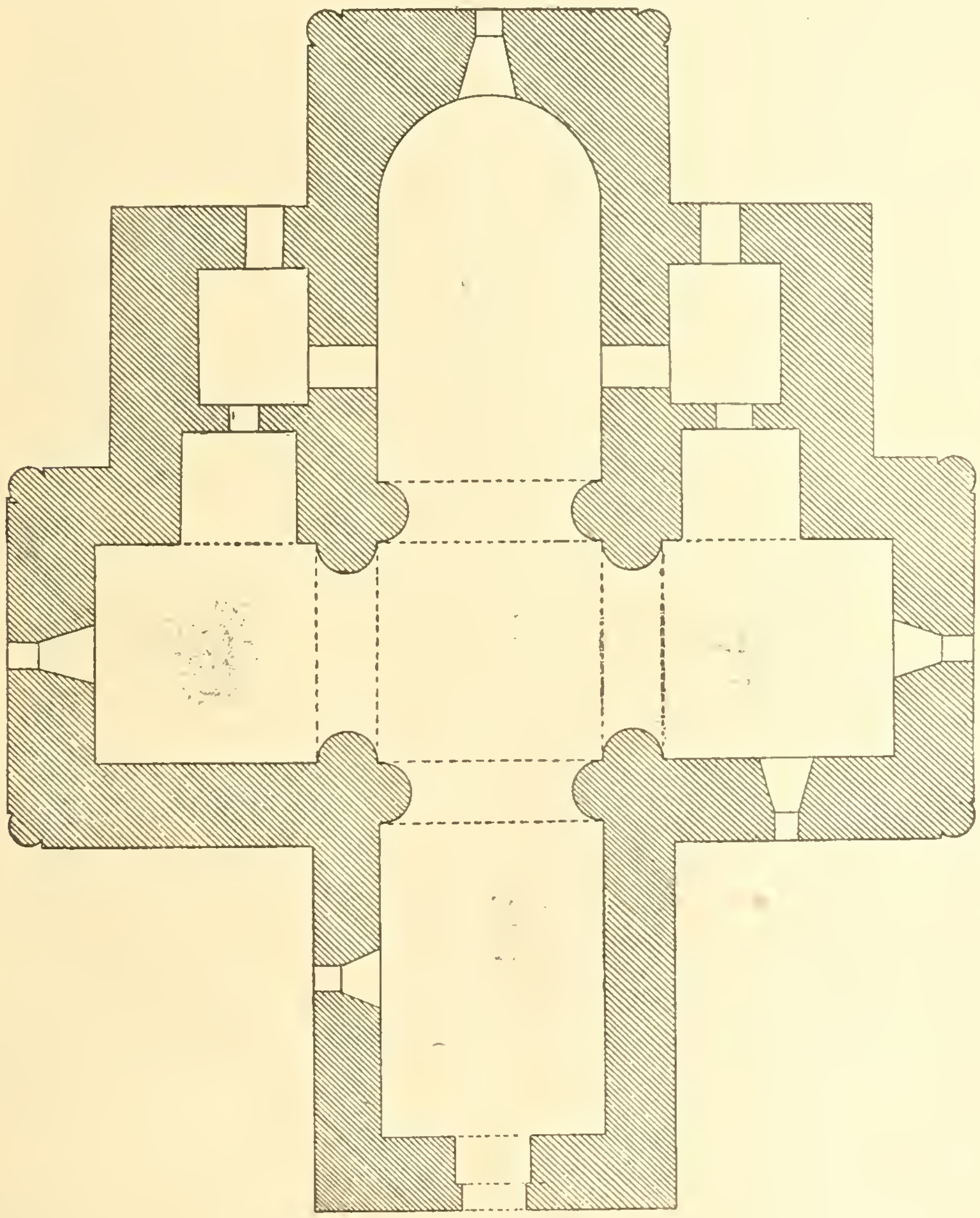
Comienza el autor trazando en cuatro rasgos la historia de su visita á Melque, y fijando enseguida la situación del monumento dice:



Vista exterior de Melque.

«En la provincia de Toledo, y su partido judicial de Navahermosa, en término de la villa de San Martín de Montalbán (vulgarmente dicha Lugarnuevo), como á una legua al N. del pueblo y á seis y media al S. E. de la urbe toledana, se halla la antigua ermita de Santa María de Melque. Al decir «se halla», debí añadir «á duras penas», y tras un viaje que tiene poco de cómodo, particularmente desde la importante villa de Gálvez, en que, abandonándose la carretera que de Toledo conduce á Navahermosa y Los Navalmorales, se atraviesa por pésimos caminos, que más bien son sendas, una árida comarca en que abundan encrucijadas y peñascales, y desde la que, para mayor confusión del viajero, no se divisa ni un pueblo. En apartado y casi misterioso sitio, pues, ajeno al parecer á todo humano comercio, en medio de la agreste y quebrada dehesa de su nombre, de unas novecientas fanegas de extensión,

subsiste el viejo edificio de Melque. Una versión local, que no he visto confirmada por documento alguno, pretende que la tal fábrica llamóse en tiempos *Santa María de Mecus*. Pero Melque es, desde lejana fecha, su nombre verdadero, nombre de evidente filiación árabe, que, á lo que creo, puede sin violencia hacerse proceder de las palabras *melk* ó *melek*, que equivale á las castellanas *rey* y *reino*. Y tras este ligero escarceo etimológico intentemos describir el edificio. Mucho han de ayudar para su conocimiento la planta, la sección y las vistas fotográficas que acompañan á este escrito, y que formó y obtuvo el Sr. Lampérez en nuestra excursión á Melque; no embargante lo cual, bien será reforzar dicha parte gráfica con letra escrita que declare más los detalles.



Planta de Melque.

»La planta de la construcción viene á ser una cruz griega, con sus cuatro brazos poco desiguales, terminados en forma rectangular. El edificio está orientado según la más constante tradición litúrgica á partir del siglo V de nuestra Era, es decir, de Oriente á Poniente, y tiene su único ingreso hacia este último punto cardinal. En la intersección de los brazos se alza una torre cuadrangular que tuvo esbeltas proporciones, y hoy está en parte destruída, sobre todo por el lado que mira al O. El aparejo es, en total, de sillería bastante irregular y sillares de distintos tamaños, al parecer sin mortero algu-

no. Entre el brazo de cabecera y los dos laterales hay dos pequeños y más bajos departamentos, del mismo aparejo y época, que estuvieron cubiertos con bóvedas de cañón y hoy están arruinados. Casi en toda la extensión de la fábrica corre aún por lo alto de los muros una imposta que recuerda no poco los perfiles clásicos. La tal imposta está ya en algunos puntos destruída, y tanto por cima como por bajo de ella, hállase mutilado el monumento en determinados sitios. Los ángulos de los brazos del crucero y del de cabecera están redondeados. La imafronte, desordenada hoy en sus diversos elementos, debió de terminar en frontón. Sobre el ingreso nótase un gran arco levemente ultrasemicircular, en la actualidad cegado. Tanto en el centro del brazo de cabecera, como en los testeros de los laterales, vense sendas pequeñas ventanas de arco muy reentrante, formados éstos por dovelas sumamente irregulares, y exornados bajo sus arranques con dos trocillos de imposta parecida á la general. En el paramento del brazo lateral derecho que mira al Oeste, hay abiertos otros dos arcos de herradura, uno pequeño y sencillo, y el otro mayor y con impostas análogas á las que exornan el edificio; y en el del lateral izquierdo ó del Norte, que da también al Poniente, hay otro arquillo reentrante sin adorno de impostas. En el lado izquierdo, ó del N., de lo que podemos llamar cuerpo de la ermita, ábrese asimismo otro arco ultrasemicircular del mismo corte que los demás. En lo alto de los lados de la torre obsérvanse ventanas con dintel monolito. En varios sitios del edificio, en fin, hay señales de mezcla ó mortero, que delatan composturas ó restauraciones realizadas con bastante posterioridad á la erección.»

Señala luego las dimensiones, que son 8,30 metros y 7,25 el largo y ancho del brazo de cabecera; ancho del crucero y largo de cada uno de sus brazos 7,90 y 6,20 respectivamente, midiendo sólo 7,65 la que pudiera llamarse nave principal dirigida hacia el Occidente.

Continuando la descripción de la cornisa añade:

«Al interior del recinto la piedra de sillería está, como al exterior, al descubierto, sin más exorno que la ruda cornisa ó imposta surcada por tres cavetos ó estrías á manera de escocias, que corre en torno de los cuatro brazos, por lo alto de los muros, cuyo grosor es muy considerable. Al pasar por el crucero, la cornisa forma los capiteles de las robustas columnas adosadas, ó mejor, medias columnas que soportan los arcos y bóvedas. Estas semicolumnas son en número de ocho, dos en cada ángulo del crucero, y sus fustes, absolutamente semicilíndricos y de curiosa contextura (véase el grabado), están dispuestos en hiladas de sillares curvilíneos. Si las dichas medias columnas tienen basas, se ignora, pues fuera necesario para saberlo limpiar el fondo del edificio, hoy en parte soterrado. Sobre las semicolumnas cargan los cuatro arcos torales, reentrantes muy pronunciados, y cuyas líneas de despiezo convergen al centro de la circunferencia. Los arcos soportan una cúpula (que se conserva íntegra) de disposición muy especial, pues en su arranque, desde los cuatro ángulos, afecta la forma de bóveda de arista y, sin transición de pechinas ni trompas, se resuelve después en cúpula esférica.

»Los cuatro brazos del recinto hállanse cubiertos por bóveda peraltada. En lo extremo del de cabecera ábrese otro arco reentrante que descansa en el muro sin cargar sobre columnas. Tras este arco sigue un ábside, semicircular interiormente y cubierto por bóveda de cuarto de esfera. Vense en dicho ábside algunos restos de decoración pintada en época relativamente mo-

derna, cuando la ermita aún permanecía en culto. Entre los dos arcos que limitan este brazo oriental ó cabecera, hay en los muros laterales sendas puertas, hoy interceptadas con piedras, que comunicaron con los departamentos adyacentes al templo y dependencias suyas que fueron *(vestiarium, oblationarium, gazophylatium)*. Todas las ventanas que ya se dijo existen y dan luz al recinto son abocinadas, afectando siempre la forma de arco ultrasemicircular. En cada uno de los brazos laterales vese un gran arco de herradura á manera de hornacina, que sin duda dieron paso también á los departamentos secundarios antes mencionados. Hoy el brazo de cabecera y el derecho están



Vista parcial del interior.

separados del resto por mezquinas y modernas paredes, y el recinto todo yace en el mayor abandono, perdido para su primitivo y verdadero destino, é invadido por la suciedad.»

Poco ha dicho de este monumento la Arqueología, y lo hace notar el Conde de Cedillo. Á la indicación de su existencia hecha en el siglo XVI por el P. Román de la Higuera en su Historia de Toledo, y las breves citas de Ceán Bermúdez, de Madoz y de D. Francisco Codello, son todos los antecedentes que pudieran buscarse para su estudio.

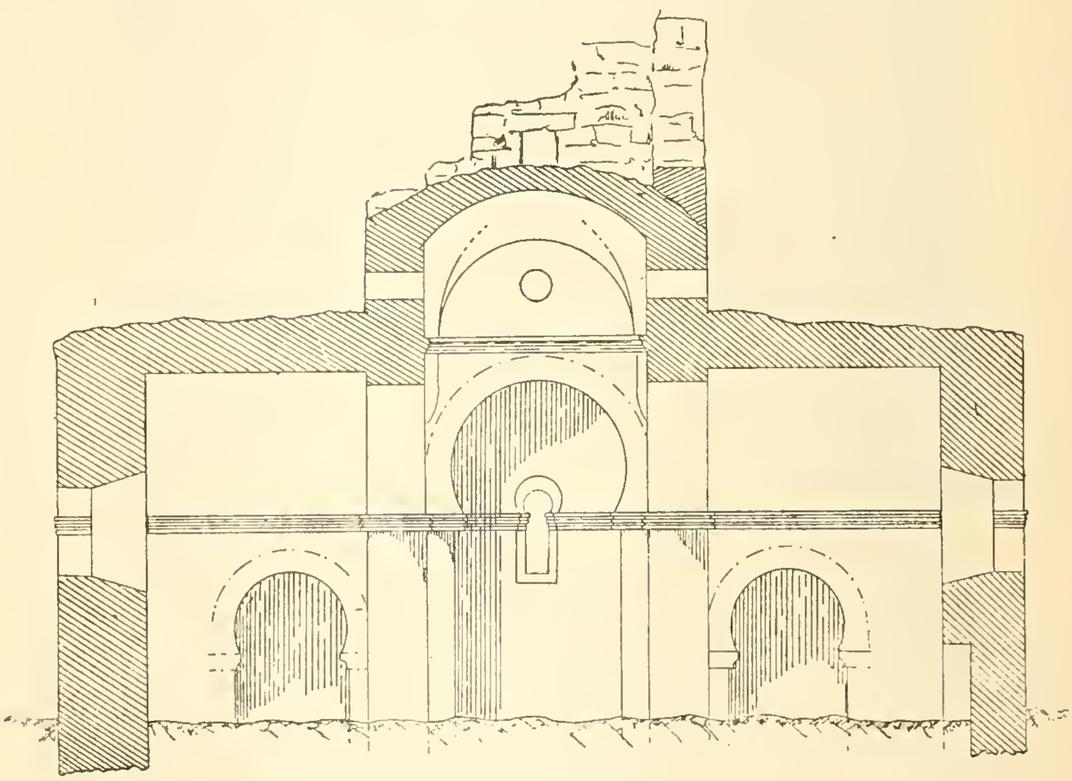
Luego de llamar la atención sobre la importancia de la fábrica entra de lleno el autor en el análisis de su carácter.

«Es, sin duda alguna, una iglesia cristiana edificada con este destino. Su

planta, su disposición y orientación así lo persuaden desde luego, y tocante á esto no hay vacilación posible. Pero los singulares caracteres de esta iglesia, entrañan un verdadero problema, casi un enigma arqueológico, que en términos escuetos y semejantes á los de los rompecabezas que suelen entretener á los muchachos, podría plantearse así:

»Una iglesia que por su aparejo y sus macizos se parece á lo romano; por la disposición de sus departamentos secundarios á lo latino; por su planta á lo bizantino; por la contextura de sus arcos á lo visigodo y á lo árabe primario; por sus bóvedas, su cúpula y sus semicolumnas á lo románico; por el modo de ejecución *á lo bárbaro;* por otros detalles á varios de aquellos artes, ¿qué es?

»No es un templo romano-cristiano. Su aparejo, sus espesores y su técnica de construcción recuerdan, ciertamente, á lo clásico; pero aquel es en extremo irregular y degenerado, hasta tal punto, que asombra lo rudo y extraño de la fábrica, que parece, en este particular, obra de un hombre que, pen-



Sección vertical.

sando *en romano*, ejecutaba en medioeval. Por la labor de la imposta y por la ausencia de trompas y pechinas, entiendo que el edificio desciende directamente de lo clásico. Y todo lo contrario hay que afirmar si se repara en la ausencia de capiteles, en la disposición de los fustes, y lo que es más fundamental, en la planta y en la repetición sistemática de los arcos ultrasemicirculares.

»Hay en este edificio un departamento muy para notado, y es el ábside, rectangular por fuera, semicircular por dentro, y cubierto, según se dijo, por bóveda de cuarto de esfera. El abolengo de las construcciones exteriormente rectangulares é interiormente curvilíneas, ha de buscarse en monumentos civiles del más puro clasicismo romano y de la mejor época, de que en Italia, y también en España, consérvase tal cual ejemplar de no escasa importancia. Ciñéndome aún más al caso presente, el ábside de Melque puede compararse con el ábside del pretorio civil de Musmiéh (Siria Central) construído por los años 160, ó poco después, de la Era cristiana: ábside rectilíneo por fuera, de

planta semicircular por dentro, cubierto por bóveda de casquete esférico y construído de sillería, como en su totalidad el edificio. Pero en Musmiéh hay á uno y otro lado del ábside sendos departamentos que forman exteriormente con él una misma línea; disposición en que se diferencia de la de Melque. Y cuanto á los demás caracteres fundamentales de Musmiéh (planta basilical, arcos de medio punto, pedestales, columnas corintias, etc.), en nada se acerca á nuestro edificio de Melque para que haya que insistir en comparaciones.»

Comparándolo luego con la capilla funeraria de Gala Placidia en Ravena, saca la consecuencia de que el templo de Melque es muy posterior, no pudiéndosele considerar como iglesia cristiano-latina de los siglos IV y V; ha de admitirse por lo tanto que se trata de una construcción medioeval.

El acento que á primera vista tiene de visigótico le lleva á establecer paralelos con San Román de la Hornija, Baños, San Pedro de la Nave, Santa Comba de Bande, cerca de Celanova, y otros restos análogos, deduciendo de su estudio que Santa María de Melque debió hacerse en tiempos algo más próximos á los nuestros que los de la erección de la antes citada.

Por un procedimiento análogo demuestra que es poco admisible la doctrina de haberse erigido en tiempos posteriores á la conquista de Toledo, quedando en su virtud sólo la hipótesis de que Melque sea un edificio mozárabe y un templo cristiano levantado durante el dominio islamita en tierras toledanas.

«Atendamos primeramente al aspecto artístico del asunto.

»Que el plan fundamental de la iglesia pudo ser ideado por arquitecto que laborara después de los primeros años del siglo VIII, es cosa que no necesita demostración. Tocante al aparejo de sillería, no sólo se usó por los romanos y visigodos, sino que fué también empleado en los primeros siglos de la Reconquista, dependiendo ello, como es lógico, de las especiales circunstancias de localidad; fuera de que pudo ocurrir en Melque lo que en tantos otros sitios después de la ocupación agarena, esto es, aprovecharse en mucha parte materiales provenientes de alguna edificación anterior. Cuanto á las bóvedas de cañón, de arista y cupuliforme, usáronse también en España en aquellos primeros siglos de dominación arábiga, no obstante que la de arista fuera poco utilizada con anterioridad al undécimo. Las bóvedas de Melque son, por su tamaño, bastante atrevidas, y en épocas anteriores sólo se determinaban, por lo general, á cubrir con bóvedas las naves laterales de los templos, usando para la central la techumbre de madera. En este sentido, el monumento de Melque es un avance hacia el arte románico.

»Los arcos reentrantes ó ultrasemicirculares que se ven en Melque, así en las pequeñas ventanas como en el interior, son de tipo francamente musulmán de la primera época, es decir, obedecen siempre al mismo radio y son muy pronunciados, traspasando inferiormente el dovelaje la semicircunferencia por lo menos en una mitad del radio. El despiezo va al centro de la curva: sistema que, si no el más familiar entre los musulmanes españoles, tampoco fué desconocido en aquellos siglos, como lo prueba un famoso monumento coetáneo que mencionaré en breve. Nada de arrabaás ó alfizes, signo del arte árabe secundario y del mudéjar.

»Una de las razones que hallo para considerar al monumento labrado con posterioridad á la invasión sarracena, es la presencia de las medias columnas, ensayo del pilar compuesto y fasciculado, tan importante en la Arqui-

tectura medioeval. También en Santa María de Naranco se vislumbra el pilar fasciculado en los grupos de á cuatro columnas, y también hay en aquel templo semicolumnas adosadas, pero unos y otros miembros obedecen allí á disposición muy distinta de la de Melque. Es asimismo muy de reparar la planta, al interior, del ábside ó brazo de cabecera. Aunque, según ya vimos, la forma semicircular se empleó desde los mismos tiempos clásicos y en los primeros siglos de la Era cristiana, es lo cierto que semejante forma no prevaleció por el momento. En cambio en los siglos IX, X y buena parte del XI, los ábsides fueron cuadrangulares al exterior y semicirculares al interior (como en Melque), cuando no interiormente en forma de arco de herradura.»

Confirma estas razones con ejemplos tomados de edificios españoles de los siglos IX y X pasando revista á los caracteres de San Miguel de Lino, Santa Cristina de Lena, Santa María de Lebeña, la capillita mayor de San Miguel de Celanova, San Miguel de Escalada, Santiago de Peñalba, San Cebrián de Mazote, consignando á continuación otros datos referentes á iglesias extranjeras, como S. Germiny-des-Près, el baptisterio de Biella en Italia y la capillita de la Trinidad en la isla de San Honorato de Lerins, y todos ellos inclinan su ánimo á la creencia de que Santa María de Melque puede considerarse como monumento mozárabe de los siglos IX ó X.

Una vez agotadas las razones artísticas pasa á las históricas.

«Si examinados los caracteres artísticos del edificio nada se opone á su atribución al período mozárabe, veamos si de los antecedentes históricos que se hallan puede deducirse racionalmente la misma conjetura.

»Que después de ocurrida la irrupción sarracénica, los cristianos españoles conservaron en muy gran parte su libertad religiosa, sus diócesis, sus iglesias y monasterios, es cosa sabida. Cierto que el fanatismo musulmán, el espíritu de proselitismo y la resistencia que en muchas partes opusieron los hispano-godos, acarrearon notables estragos, ruinas de iglesias y atropellos de todo género contra la conciencia de la raza sojuzgada; pero es no menos cierto que entre los derechos otorgados por los vencedores á los pueblos cristianos, sometidos ya por capitulación, ya por fuerza, ocupa un lugar preferente el libre ejercicio de su religión y de su culto. Noticias fidedignas de ello nos han llegado, ora por respetable y continuada tradición, ora por los documentos.

»Así vemos que en Córdoba conservaron los mozárabes la Catedral, consagrada á San Vicente, y otros templos sitos dentro de la ciudad y en los arrabales: templos que seguían en su poder á mediados del siglo IX y durante el X, no obstante lo violento de las persecuciones. Es indudable que en Sevilla conservaron también varias iglesias, así en el casco de la ciudad como en las afueras. Según tradición, en Salamanca disfrutaron los cristianos, durante los treinta años de yugo sarraceno, la iglesia de San Juan *el Blanco,* á la orilla del Tormes. En Granada se les respetó desde el principio varias iglesias, y diz que retuvieron en su poder la parroquia de San Cecilio durante toda la ocupación árabe, hasta la reintegración cristiana de la ciudad. En Huesca conservaron siempre la antigua parroquia de San Pedro, anterior á la conquista muslime, y en muchos lugares de aquella comarca había iglesias cristianas bajo los moros. Sábese que en Gerona tuvieron hasta el fin de la cautividad la iglesia de San Félix, y parece que en Palma de Mallorca ocurrió lo propio con la de Santa Eulalia. De Barcelona, de Mérida, de Orihuela

y su territorio, de varias ciudades levantinas no lejanas de esta última y de otras de la Galia Narbonense, se sabe que conservaron muchos templos con culto. Y á mayor abundamiento, la Historia nos dice que en Valencia, en Zaragoza y en Segovia, retuvieron los cristianos al principio *todas* sus iglesias, siquiera más adelante, desde Abderrahmán I, perdieran muchas de ellas, aunque siguieran en posesión de otras hasta el fin de la dominación islamita.

»Análogamente ocurrió con los numerosos monasterios en que florecía la vida religiosa en el momento de la irrupción. Ocupados aquellos cenobios por benedictinos, situados muchos de ellos en despoblados, lugares solitarios y sierras, rodeados algunos de verdaderas colonias agrícolas, los invasores respetaron en gran parte los tales centros monásticos, ajustando con varios verdaderos tratados que garantizaban su existencia para lo porvenir. Era el mismo sistema seguido al realizarse las conquistas de Siria, Caldea, Mesopotamia y Egipto. Sólo en Córdoba y en la vecina sierra, sabemos que á mediados del siglo IX había hasta ocho monasterios de monjes y de monjas, amén de algunos santuarios, cuyos nombres son conocidos; y á fines del siglo X todavía se conservaban bastantes de ellos. En la comarca de Auca, en tierra de Burgos, varios antiguos monasterios visigóticos fueron tolerados por la morisma. Lo propio hay que afirmar de los del territorio de Coimbra, entre otros del famoso de *Lorban,* que, sin alteración, continuó poblado por monjes benedictinos, hasta el punto y hora de la reconquista de aquel país por Fernando I el Magno. Y aún podrían aumentarse más nombres de monasterios mozárabes, subsistentes varios de ellos hasta la extinción del dominio sarraceno.

»Pero no sólo respetaron éstos muchos templos y monasterios ya existentes, sino que, apartándose de la fanática sentencia del Profeta, permitieron repetidamente, á más de la restauración de aquellos templos, la construcción de otros nuevos. Así ocurrió en Córdoba, cabeza del imperio árabe español bajo los Ommíadas reinantes en los siglos IX y X. En Segovia, según Mondéjar, los mozárabes fundaron en el valle, extramuros de la ciudad, varios nuevos templos. Se sabe que en 1214 los moros permitieron á los cristianos edificar una iglesia nueva consagrada á Santa María, en Sanlúcar la Mayor, entonces llamada Solúcar de Alpechín ó de Albáyda. Famoso en extremo fué en la España árabe el santuario erigido, corriendo la segunda mitad del siglo VIII, por mozárabes valencianos en honor del mártir San Vicente, en el antiguo promontorio Sacro, que tomó adelante por ello el nombre de cabo de San Vicente. Los muslimes protegieron aquel santuario, que llamaban *iglesia del Cuervo ó de los Cuervos,* y que, convertido pronto en monasterio, subsistió, poblado de monjes, por lo menos hasta el siglo XII. Y sin salir del propio Algarbe portugués, en que la familia mozárabe era numerosa y floreciente, bajo la dominación mahometana existió también en Santa María de Ossonoba (hoy Faro) una magnífica iglesia consagrada á la Virgen, que sólo cedía en fama á la mentada iglesia de los Cuervos.

»Con mayor motivo que el resto de España debe aplicarse lo anteriormente dicho á Toledo y toda su tierra. Toledo fué, aún más que Córdoba, el gran centro español, el baluarte de la mozarabia, pues prescindiendo de su no interrumpida importancia como antigua ciudad regia y cabeza del imperio visigótico, circunstancias muy favorables, de que no disfrutó Córdoba, permi-

tieron que hasta la mismn hora de su redención se prolongase la pujanza de la grey mozárabe toledana.

»En Toledo fué siempre muy particularmente respetada la religión de los vencidos. «Quizá entre todas las condiciones con que se rindieron á Tarik los toledanos—dice un ilustrado historiador local—, ninguna fué tan garantida, ni mereció tanto respeto, como la que se refería al culto». Así fué como los cristianos conservaron por suyas, no sólo las seis iglesias aún hoy llamadas parroquias mozárabes, sino además, según se cree, la extinguida de *Omnium Sanctorum,* la de Santa María de Alficén y las suburbanas de *Santa Leocadia* y de *San Cosme y San Damián,* permaneciendo también por mucho tiempo habitados por monjes el monasterio Agaliense, y, según se sospecha, los *de San Pedro y San Félix* (Saelices), *San Cosme y San Damián* y *San Silvano.*

»Fuera de esto, en el mismo siglo de la ocupación árabe el ilustre Prelado toledano Cixila consagraba su solicitud á reparar templos y á restituir al culto católico algunos santuarios que desde la invasión habían quedado desmantelados ó ruinosos, y hasta se ha supuesto que fundó uno nuevo so la advocación de San Tirso. Mientras tanto, los mozárabes toledanos venían ganándose gran influencia con los vencedores. Mal hallados unos y otros con la dominación de los emires cordobeses, árabes, mozárabes y muladíes, de común acuerdo habíanse alterado ya en el mismo siglo VIII repetidas veces. Durante todo el IX Toledo permaneció abierta y casi perpetuamente rebelde contra los Califas de Córdoba, y en toda aquella centuria y el primer tercio de la X la ciudad del Tajo fué una especie de república independiente, con existencia política propia. Confundidos en una misma aspiración sus habitantes musulmanes y cristianos, no es de extrañar que éstos conservasen, como efectivamente conservaron allí, toda su preponderancia, libres de las fieras persecuciones que por aquel tiempo afligían á sus hermanos de Córdoba y que, de acuerdo con sus compatriotas muslimes, establecieran pactos con los cristianos reconquistadores del Norte, en odio al enemigo común del Mediodía. Domeñada la ciudad por Abderrahmán III, ni bajo este Príncipe, gran protector de los mozárabes, ni bajo sus sucesores, hubo de padecer la cristiandad toledana, que continuó viviendo respetada y floreciente.

»Ante semejante estado social y religioso, que no es posible se limitara á la ciudad, sino que sin duda se extendió á su tierra por entero y á toda la región á ella sometida, no es temerario, antes bien es cuerdo y prudente, pensar que al igual que se conservaron, restauraron ó erigieron otros templos y monasterios, pudo erigirse el santuario de Santa María de Melque.»

Termina el Sr. Conde de Cedillo su interesante y bien escrito folleto reconstituyendo sobre los datos expuestos la historia del monumento.

Afirma en ella que pudo haber en Melque población romana y que, destruída ésta en ignorada época, ya bajo la dominación visigoda, ó más probablemente bajo la muy benigna de los moros toledanos, se erigiría el templo estudiado, como iglesia quizá, de algún monasterio benedictino.

Numerosas vicisitudes, unas generales y otras locales, le han traído al estado en que hoy se encuentra.

Según se ve, el análisis contenido en tan reducido número de páginas es completo y honra á la competencia y al espíritu científico de su autor.

E. S. F.

Visita á la colección del Excmo. Sr. Marqués de Santillana.

El domingo 17 dedicó la mañana la Sociedad de Excursionistas á visitar las colecciones que de objetos de arte guarda nuestro distinguido consocio en su casa-palacio de la Puerta de Alcalá, pues no otro nombre merece el domicilio de este prócer, modelo, por su actividad, iniciativas y elevadas aficiones, de lo que debieran ser todos nuestros aristócratas, que como él desearan continuar las tradiciones de gloriosas estirpes, á las que debimos, por sus talentos y pujanza, nuestras grandezas pasadas.

El actual Marqués de Santillana comienza por honrar la memoria gloriosa del fundador de este título, prefiriéndolo á otro cualquiera que pudiera ostentar, y de todos es sabida su afición además á los grandes adelantos modernos, á cuya aplicación entusiasta y hasta atrevida entre nosotros, ha dedicado los mayores desvelos é iniciativas, en pro de lo que significaría, á cundir su ejemplo, una verdadera regeneración de la vida nacional.

No hay que decir que recibidos los excursionistas con exquisita atención por el dueño de aquella casa en tan numerosa representación como la constituían los Sres. Rector de los Escolapios de San Antón, Condes de Cerragería, Srta. de Garnelo con su hermano el eminente artista D. José; Mr. Buckler, de la Legación de los Estados Unidos; el Sr. Weibel, ingeniero; nuestro Presidente el Sr. D. Enrique Serrano Fatigati con su hijo D. Alfredo, mas los Sres. Mendizábal, Allende Salazar, Pérez Linares, Barandica, Romero Soriano, García de Pruneda, D. Pelayo Quintero, Sr. Hernández Iglesias, Bazán, Soriano, Cuervo (padre é hijo), Guilmaín, Delgado, Menet, Sres. Bosch (don Eduardo y D. Pablo), Caleya, Dr. del Amo, Ciria y Sentenach, comenzaron á recorrer los salones, por el que podemos llamar la armería, pues en él abundan las piezas y armas que constituían la antigua panoplia con que se defendían y ofendían aquellos caudillos, que apuraban especialmente la defensa cuando la invención de la pólvora y armas modernas hacían ya tan superiores los medios del ataque.

Mosquetes de gran lujo; espadas de calada talla, prodigios de la armería española; un casi completo arnés ecuestre, con rodelas y muchas más piezas de finísima labor y temple, cubren casi por completo los muros de aquella estancia, por la que se pasa á otra en que comienza á contemplarse la riqueza pictórica que encierra la casa.

Grandes lienzos y tablas de asuntos bíblicos y mitológicos llamaron la atención de los excursionistas, emitiendo diversas opiniones sobre la atribución de algunos de ellos, verdaderos problemas aún por descifrar, pasando después á examinar los tan interesantes retratos de los fundadores del Hospital de Buitrago, de que en otro lugar de este número damos cuenta.

Todos convinieron en lo valioso é interesante de tan curiosos retratos, celebrando la feliz ocurrencia del actual Marqués de Santillana de haberlos trasladado á Madrid para evitar así su pérdida segura, suscitándose con este motivo levantada discusión entre algunos consocios acerca del alcance del concepto de la propiedad sobre estos monumentos del arte y de la historia, pues mientras alguno sostenía el criterio individualista puro de la omnímoda transcendencia del derecho de propiedad, algún otro objetaba que existe en

ellos cierto elemento de interés general justificativos de la intervención del Estado en las transacciones de esta especial propiedad, que ciertamente requiere ser condicionada.

Es indudable que alguna diferencia esencial existe entre estas obras, producto de la inspiración de otras edades, y los objetos puramente comerciales que convienen á las cotidianas exigencias, por lo que creemos que no sería difícil llegar á un acuerdo entre los indiscutibles derechos del poseedor y el interés público, en que quedaran á salvo todos los conceptos jurídicos; sobre todo, ni tan pobres ni tan perdidos estamos que no nos sea permitido redimir nuestras mayores preseas de las garras de la codicia, y en algunos casos hasta del regocijo de los chamarileros.

Pero aún estábamos con esto al comienzo de todo lo que reclamaba nuestra atención en aquella casa, pues al subir al piso principal, á más de saludar á la Marquesa, que con exquisita cortesía, al ver que también nos acompañaban damas, salió á recibirlas y atenderlas, comenzamos á examinar el verdadero museo, especialmente iconográfico, que con interés siempre en aumento acrecientan tan discretamente estos señores.

Es verdaderamente incalculable el número de retratos, ya de tamaño natural ó en miniatura, que forma tan valiosa colección; de algunos han de disfrutar nuestros consocios, gracias á la incondicional galantería del Marqués, autorizando su reproducción; y otros interesan tan poderosamente, que hay que mencionarlos desde luego.

Si nos encontramos allí con la auténtica Princesa de Eboli, tal como Sánchez Coello la transmitió á la posteridad, no es menos curioso ver cómo otro artista afrancesado del siglo XVIII la reprodujo, conservando fielmente su rostro con el característico cubreojo que tenía el original, pero vistiéndola de pastora Luis XV al estilo de su tiempo, para que no chocara su obra con la moda reinante.

Si vimos, aún niña, á la hija del Duque del Infantado, la conocimos más tarde elegantísimamente ataviada, rodeada de sus hijos, tal cual la interpretó el fino pincel de Lemonier en fecha que consigna.

No muy lejos se ve el suntuoso retrato del Marqués de la Ensenada, debido á aquel veneciano Amigoni ó Amiconi, al servicio de Fernando VI entre nosotros, pero cuya temprana muerte impidió que produjera los deseados frutos, por lo que son verdaderamente escasas las muestras de su habilidad; el retrato acredita de espléndido colorista y buen pintor al que lo ejecutó.

No es posible seguir la enumeración de tanto notable lienzo, aunque vengan á la memoria algunos tan salientes como el de una joven holandesa *de edad de veinticinco años* en *el de 1678*, de autor de primer orden, sin faltar del Greco, Goya, Van-Dyck, Fragonad y otros que podrían ser objeto de especial estudio; tan notables pinturas alternan á veces con tapices y muebles verdaramente riquísimos, siendo, en fin, la casa conjunto de delicadísimos detalles y pormenores de buen gusto, que delatan en todos casos el alto criterio y refinado esmero que á su elección han precedido.

La amabilidad y atención de los Marqueses de Santillana se hizo notar hasta el último momento en que la numerosa representación de nuestra Sociedad abandonó el palacio, complacidísimos todos por lo que habían podido ver y la forma exquisita con que había sido mostrado.

N. S

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XV. — Núm. 178.

Madrid.—Diciembre de 1907.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati,* Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: *Sres. Hauser y Menet,* Ballesta, 30.

La Virgen de Gracia

única obra auténtica de Juan Sánchez de Castro.

La gloriosa Escuela pictórica sevillana se envanece con la memoria de *Juan Sánchez de Castro*, tenido por lejano fundador de ella en pleno siglo XV, doscientos años antes que Murillo. Pero entiendo que va á ser el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES el primero en reproducir una obra auténtica del pintor cuatrocentista. Los lectores verán en la fototipia que se acompaña toda la importancia del arte y del artista.

Creadas hace pocos años en nuestras Facultades de Letras las enseñanzas de Teoría del Arte, dos alumnos de Sevilla, discípulos del entonces catedrático de la asignatura, D. Luis Segalá, examinaron la obra, redactaron una pequeña Memoria é hicieron fotografiar la interesantísima tabla. No pudimos aprovechar las fotografías, habiendo tenido que encargar otra, de que se encargó un oficial de los Sres. Hauser y Menet (1), pero sí podemos aprovechar el trabajo de los alumnos D. Celestino López Martínez y D. Antonio Artola y Guardiola, del cual son los párrafos que pasamos á copiar, deseando á los jóvenes estudiosos la mayor constancia en los estudios de arte, tan seductores y tan útiles á la vez. Decían de la obra en la Memoria firmada en 30 de Diciembre de 1906 lo que pasamos á copiar:

«Representa el pintor en la parte central de la tabla á la Santísima Virgen, de tamaño natural, sentada en majestuoso sillón, que le sirve de trono y dosel; en sus rodillas vese la imagen de su divino Hijo, al que sostiene con el brazo izquierdo, al paso que con el derecho sujeta la Cruz de un Rosario, cuyas cuentas, teñidas de rojo escarlata y engarzadas en un cordón blanco, parecen entretener la atención del Niño, que lo sostiene entre sus manos.

»La túnica y manto de la Virgen son azules, adornados con flores y franjas doradas, abundando en estas últimas las del Niño, que de un vivo color carmesí deja ver por su parte anterior blancas vestiduras interiores. La Virgen lleva cíngulo, severa corona, tras la que se destaca ancho nimbo, y bajo ella se observa embellecedora toca que cae graciosamente sobre sus

(1) La tabla está hoy colocada tan alta y tiene enfrente tan cerca otra pared, que no pudo lograrse una mayor reproducción.

hombros; el Niño, sin llevar corona, ostenta el nimbo crucífero propio de la divinidad (1).

»A derecha é izquierda del trono aparecen San Pedro y San Jerónimo; el primero con capa pluvial, ricamente adornada de imaginería, y pectoral acabadísimo; tiene en sus manos, vestidas de guantes rojos, un libro abierto, las llaves, símbolo de su autoridad, y el báculo en forma de T ó *tau*, representativo de su jurisdicción. El segundo, con traje cardenalicio, túnica blanca y capa roja, lleva en sus manos libro y báculo como el anterior (2).

»En la parte superior del cuadro, á derecha é izquierda del dosel, encuéntranse cuatro ángeles: dos portadores de la tiara pontificia, con las ínfulas negras, adornadas de cruces doradas; los otros dos intentando cubrir la desnuda cabeza de San Jerónimo con el capelo cardenalicio.

»En la parte inferior y á la izquierda, estuvo la figura del orante (retrato del pintor, al decir de Matute), y de la que sólo se ven, por estar aserrados los dos ángulos inferiores del cuadro, algunos trozos de su negro manto y la filáctera blanca que partía de su boca, y en la que se lee la siguiente inscripción en letras góticas: *O domina mea fanta Maria ora pro me pecatore.*

»Hasta aquí puede ser estudiado; no así el resto, por su considerable deterioro, pero suple la imposibilidad de observación propia lo que D. Francisco de Vera y Rosales, en manuscrito de la Biblioteca Colombina, nos dice de esta obra: «Al pie de la imagen está un rótulo con letras germánicas que dicen: «Santa María de Gracia»; á los pies de San Pedro está arrodillado un hombre vestido de negro, á lo antiguo, que lleva la ropa hasta los pies; el cuello de la capa que tiene puesta por ambos hombros, es muy pequeño y angosto, y después tiene vestido una gorra negra ó un sombrero pequeño de muy cortas alas... A sus pies tiene otras letras como las anteriores, que dicen: «Juan Sánchez de Castro, pintor.»

»Mide la tabla 2,46 metros de altura por 2 metros de ancha, aserrada, como decimos, por sus ángulos inferiores y taladrada en su parte central, por donde fuertes clavos debieron sujetarla; termina en su parte superior en forma circular, y las vicisitudes por que ha pasado en su larga vida han deteriorado mucho la pintura en la parte inferior del retablo.»

Los autores de la Memoria que extractamos, en el examen artístico que de la obra hacen, después de la copiada descripción, notan atinadamente la nobleza y dulzura de los rostros, los fuertes tonos del colorido, que todavia conserva su viveza, aunque sin transparencia y jugo; el predominio de los dorados, que forman relieve en la corona de la Virgen y en la mitra y capa de San Pedro; la minuciosidad en la reproducción de varios detalles, y en es-

(1) Quiere el Sr. Sanpere Miquel que esta sea la Virgen de la Hiniesta copiada en tabla de la escultura medieval, hoy conservada en el altar mayor de la Iglesia misma de San Julián. Creeré que él no hizo, como yo no he hecho, la comparación de ambas imágenes. Una dualidad de ellas, bajo una sola invocación, en la misma Iglesia, la tengo por poco verosímil. Hiniesta ó retama no es planta que yo vea en el cuadro, ni creo tampoco en la imagen esculpida, por lo demás. V. *Cuatrocentistas catalanes*, t. II, págs. 78 y 81.

(2) Pedro de Tous, caballero catalán, dió la Virgen de la Hiniesta, aún conservada en altar, á San Julián de Sevilla. Más tarde, su hijo Pedro de Tous y Sandoval, abandonó propiedades en Cataluña y se fundó en ellas el convento de San Jerónimo de Vall d'Hebron. ¿Atina, según creo, Sanpere y Miquel al ver en la tabla de la Virgen de Gracia, es decir, en San Pedro y San Jerónimo, el nombre y el otro santo de la devoción de Pedro de Tous? V. loc. cit.



F. tipia de Hauser y Menet Madrid

JUAN SANCHEZ DE CASTRO

"LA VIRGEN DE LA GRACIA"

Catedral de Sevilla, procedente de San Julián

pecial el realismo de los tipos y el profundo sentimiento religioso, que serán siempre característicos en el desarrollo de la escuela sevillana (1).

Esta tabla fué descubierta en 1878 (18 de Enero) detrás de un altar en la Iglesia de San Julián de Sevilla. D. José Gestoso Pérez, el ilustre investigador del arte y las industrias artísticas de la ciudad, hizo mérito detallado del descubrimiento en alguna de sus eruditas publicaciones (2).

Llevada á la Catedral, á la Sala de restauraciones, pasó después en depósito al palacio arzobispal mientras se verificaban las obras en aquel magno templo. Los autores de la Memoria la examinaron y la fotografiaron en la «Sala de descanso de los Señores Beneficiados» en la Catedral. Con posterioridad ha sido retocada y restaurada por el pintor Sr. *Escacena* y colocada en la contaduría de la Iglesia metropolitana.

Fué el Sr. Gestoso quien dió con la prueba de quién era el autor, leyendo el Discurso histórico de Nuestra Señora de la Hiniesta de Vera y Rosales (1688), del cual extractaron los autores de la Memoria el párrafo antes copiado donde se ve tenía la tabla la firma del pintor.

La importancia de esta obra, por ser testimonio auténtico único ó casi único del mérito de un famoso artista, corre parejas con su propia importancia estética que los lectores tienen vista para apreciar, sencillamente y sin necesidad de panegírico, en presencia de la pequeña fototipia que acompañamos.

Porque ¿qué nos queda de *Juan Sánchez de Castro,* auténtico de toda autenticidad? Yo no sé de otra obra que ésta que reproducimos.

Ceán Bermúdez (3) cita el retablo «de Santa Lucía» en la capilla de San José de la Catedral de Sevilla, pintado en 1454, con el Nacimiento del Señor y muchas tablas de santos y profetas. En pleno siglo XIX se arregló la capilla y se perdió el retablo.

Ceán Bermúdez cita también el San Cristobalón de la parroquia de San Julián—la misma donde se halló la tabla que nos ocupa—. La colosal pintura firmada por *Juan Sánchez de Castro* en 1484, fué horrendamente repintada en 1775, salvo la cabeza, y hoy apenas conserva débiles rasgos de lo que fué, según dice Gestoso (4) y todos hemos comprobado.

El fragmento de pintura mural del titular en el ábside de San Ildefonso de Sevilla, también firmado, desapareció con el derribo de la Iglesia en 1795.

La Anunciación que vió Pacheco en San Isidro del Campo, ya no existía tampoco en tiempo de Ceán Bermúdez (5).

(1) Sanpere Miquel, lugar citado, se equivoca del todo, en mi sentir, al suponer esta tabla pintada en el último cuarto del siglo XV, cuando á lo más parece del tercer cuarto. Supone que es la Virgen de la Hiniesta, y copia, en su parte central de la imagen, allá llevada por Pedro de Tous desde Cataluña, creyendo que el donador del cuadro sería dicho magnate. Y encuentra las figuras de los dos santos, más libres, más realistas, mejores; «figuras de mucho relieve, de buenas proporciones, y de rostros muy modelados y bien acabados», «recomendable la cabeza de San Pedro por lo muy acabada y lo delicado de su modelado» y la de San Jerónimo no menos, y «cuyo cabello y largas barbas están tratados, en grandes masas, con verdadero arte, y no con aquella caligrafía capilar que todavía triunfa en la obra».

(2) V. Gestoso: *Curiosidades antiguas sevillanas*, t. I, pág. 17.

(3) Ceán Bermúdez, artículo Sánchez de Castro, t. IV, pág. 328.

(4) V. Gestoso: *Guía Artística de Sevilla*, pág. 24.

(5) V. Pacheco: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas.*

Las ocho tablas de santos que fueron de San Benito de Calatrava, hoy en la Iglesia de Montesión—siempre refiriéndome á Sevilla—, las atribuyó á *Sánchez de Castro* D. Claudio Boutelou sólo por razonamiento apriorístico, es decir, por entenderlas posteriores al arte de las pinturas murales de San Isidoro del Campo y anteriores á la obra auténtica de *Juan Núñez,* supuesto continuador de nuestro artista; y también por un curioso detalle—los peregrinos enanillos pendientes del cinturón de San Cristóbal—que positivamente se repetía y aún es de ver en el San Cristobalón de Sánchez de Castro (1).

«La preciosa tabla que representa el Nacimiento de Nuestro Señor, existente en la Iglesia de la Virgen del Aguila, en la villa de Alcalá de Guadaira», no sé, finalmente, si la atribuye Gestoso á *Sánchez de Castro* por otras razones que las de estilo y manera (2); por solas ellas Boutelou hizo la atribución, mas indefinida, á la escuela del maestro (3).

Resulta comprobado, después de este recuento, que únicamente por la *Virgen de Gracia* podemos apreciar así los méritos como el estilo de *Sánchez de Castro.*

Ni ayudan demasiado, tampoco, los datos biográficos documentales.

No sabemos cuándo nació, ni cuándo murió. La losa marmórea sepulcral en la parroquia de San Román no señalaba la fecha, ni siquiera ponía la segunda parte del apellido: *Esta sepoltura es de Ju^o^ SS.^F^ pĩtor, e de su generación* (4), y resulta además en mi sentir que no se refiere al artista famoso.

Y como pintor ó pintores llamados *Juan Sánchez* á secas, se declara ó se declaran en documentos de 1413, 1430, 1431, 1433, 1435 y en otros de 1462, 1464, 1486, 1513, 1519, 1525, 1543, y todavía menos que eso *Juan SS^e^* en 1425, y como por 1500 hay un pintor en Sevilla llamado *Juan Sánchez de Robleda* (5), y antes, por 1480, otro *Juan Sánchez de Santromán* (6), resulta indicada la cautela más extremada y la precaución más celosa en la aceptación de las fechas ciertas á que se deba referir el nombre del famoso pintor (7).

Ni siquiera las propias fechas de firma de cuadros traídas por Ceán pueden darse todas por seguras, pues pudo dar á Castro lo de un *Juan Sánchez* á secas. Por eso excluyo (?) lo del retablo «de Santa Lucía», y no el San Cristobalón, porque todavía se ve su firma, con el «Castro», así como la vió Vera y Rosales en la Virgen de Gracia, no fechada.

Resúmen de fechas ciertas: 1478, 1480 y 1484; ni más, ni menos.

1478: en documento en que se dice «Antón Sánchez hermano de Juan Sánchez de Castro pintor vecino a sant Saluador» (8).

(1) V. Boutelou: Monografía especial en el *Museo Español de Antigüedades*, t. IX.—Passavant y Boutelou: *El Arte Cristiano en España*, pág. 209.

(2) V. Gestoso: *Ensayo de un Diccionario de los artífices... de Sevilla*, t. II. pág. 100.

(3) V. loc. cit.

(4) V. Ceán. Desapareció la lápida de caracteres góticos—como los de las firmas del maestro—, y hoy se ve sólo una lápida moderna. V. Gestoso.—*Guía Artística de Sevilla*, página 40.

(5) Gestoso no identifica como debiera (en mi concepto) á *Juan Sánchez de Robleda*, por 1500, con el *Juan de Robleda,* pintor, de la collación de San Vicente, conocido en documento de 1494. V. *Ensayo*, t. II, págs. 100 y 84, respectivamente.

(6) Nótese que en San Román se supone de Castro la lápida sepulcral de Juan Sánchez.

(7) Para todos los nuevos datos documentales, V. Gestoso: *Ensayo de un Diccionario*, t. II, págs. 98 á 101.

(8) V. Gestoso: *Ensayo*, t. II, pág. 100.

1480: veedor de los pintores de uno de los bandos en que se dividieron.

1484: firma fechada del San Cristobalón.

Ni más, ni menos (1).

Hoy, con certeza histórica al menos, no puede decirse de nuestro cuatrocentista famoso, sino que «floreció por 1478-84». Todo lo demás es dudoso ó meramente probable.

Por ejemplo: que fuera precisamente *Castro* el pintor *Juan Sánchez* á la vez organista de la Catedral de Sevilla en 1462 y 1464 (2); que fuera precisamente él el avecindado en San Andrés, citado como «maestro mayor» en la pintura de los cueros heráldicos del Alcázar en 1478; que fuera precisamente él el autor en 1454 del perdido retablo «de Santa Lucía»... Todo esto es conjetural aunque probable, en mi sentir.

En 1480, capitaneados los más excelsos ó los más vanidosos pintores de Sevilla por *Juan Sánchez de Santromán* y *Juan Sánchez de Castro*, pretenden dignificar con exámenes y reválidas y celosas previsiones el ejercicio del arte de la pintura que antes gozaría de más libertad. Sendos memoriales de una y de otra parte (pues hubo resistencia de los más, que serían los peores artífices por lo que de ambos textos parece deducirse) nos dan largas listas de nombres (3).

Yo me atrevo á imputar á *Juan Sánchez de Castro* la condición de orgulloso, el legítimo orgullo que en ese caso le animara y al cual se debe, en mi sentir, el prurito que tuvo de firmar sus obras, cosa no del todo desacostumbrada allí, pero tampoco demasiado frecuente en general en el arte del siglo XV. De Sevilla tenemos, además de las suyas, tres firmas más cuatrocentistas (4), pero de todas maneras entenderé probable la idea de una personal y familiar jactancia de méritos legítimos que indica sinceridad y convicciones artísticas, y es digna de aplauso, en definitiva.

Pero resulta que el otro *Juan Sánchez,* el de San Román, también capitanea con él el movimiento dignificador y reglamentarista de los pintores, y ello nos delata su relativa importancia y mérito. Por los enemigos de la reglamentación se apellidó al segundo expresamente «pintor de retablos» (5). Luego la confusión entre uno y otro ha podido ser frecuente; luego la lápida que se supuso de *Sánchez de Castro* en San Román, es de *Juan Sánchez de Santromán;* luego el *Diego Sánchez de Parias,* pintor, no es hijo del primero, sino del segundo, pues el Juan Sánchez, pintor, padre suyo, era vecino en la collación de San Román, contra lo que siente Gestoso, que no llegó á dar equivalencia al apellido *Santromán* con el nombre de la parroquia (6).

(1) El benemérito Sanpere y Miquel ha tenido, entre otras fantasías, la de sostener que *Juan Sánchez de Castro* fuera cordobés y darlo como seguro: solamente porque el cuadro de *Pedro de Córdoba* de 1475, existente en la Catedral de Córdoba, «lo mandó fazer Diego Sánchez de Castro, canónigo de esta Santa Iglesia.» Por el contrario, ¿no podía ser sevillano el canónigo acaso? Hace Sanpere Miquel de *Sánchez de Castro* estudio tendencioso en su libro utilísimo. V. *Cuatrocentistas catalanes*, tomo II, págs. 74 á 79.

(2) V. Gestoso: *Ensayo*, t. II, pág. 100, 2.° párrafo.

(3) V. ídem íd., t. I, pág. LXVII, donde se copian los documentos.

(4) La de *Juan Hispalense*, á principios del siglo y antes de él; la de *Pedro Sánchez* (?) quizá su hermano, y la de su sucesor *Juan Núñez*. Quizá pueda añadirse como sevillana con mucha razón la de *Francisco de Burgos* (?), reproducida en este BOLETÍN (t. IV, pág. 57).

(5) V. Gestoso: *Ensayo*, t. II, pág. 101, primero y segundo párrafos.

(6) Las fechas de Diego Sánchez de Parias parecen ser 1467, 1472, 1485; † antes ó en 1502.

Por iguales ó parecidas razones creo lo más verosímil dar á *Santromán* el *Juan Sánchez* de un documento de 1435 por referirse á uno de la collación de San Román (1), y á padre ó antepasado de *Castro*, el *Juan Sánchez*, de los documentos de 1413, 1430 y 1431 por referirse á uno de la collación del Salvador, donde es visto que vivía el hermano del *Castro* indiscutible de 1478.

Se conoce también, por 1480, un *Pedro Sánchez de Castro*, pintor, pero ignoramos si es el de la firma de un sargazo conservado, pues así como en los Castros hubo con certeza un Juan (ó dos?), un Antón y un Pedro, Antones Sánchez, Diegos Sánchez y Pedros Sánchez hay varios y todos pintores de la época. ¡Un endiablado maremagnum!

He dicho que á padre ó antepasado de *Juan Sánchez de Castro* atribuyo el nombre *Juan* y apellido *Sánchez*, escuetos de los documentos de 1413, 1430 y 1431 referentes á un pintor llamado *Juan Sánchez*, habitante en la collación de San Salvador, en la cual vivía el hermano de *Juan Sánchez de Castro* en 1478. Y quiero añadir que ese más viejo pintor *Juan Sánchez* habitaba como inquilino una propiedad urbana del Cabildo Catedral, que era nada menos que una mezquita todavía conservada, aunque *profanada* (si á un cristiano se le consiente el participio que usaría un moro).

Es verdad que en el mismo *Ensayo* de Gestoso se ve que la tal mezquita se alquiló en diferentes épocas á diversos artífices, pintores ó no pintores. Pero todavía pienso que el viejo templo mahometano, con sus restos artísticos, convidaría á pintores y á otros artistas para asentar en él talleres ó estudios con más amplitud y espacio que el que pudiera ofrecer una casa particular ordinaria.

Lo cierto es que se sabe, gracias á la investigación de Gestoso, que el Cabildo entregó en 1413, desde 1.° de Febrero, «las casas mezquita que son cerca del corral de las vacas, «collación del Salvador», á Johan Sánchez, pintor, por todos los días de su vida, cada año por 330 maravedís de moneda vieja en reales de plata»; y es cierto que en aquella mezquita había, y se señalaban, columnas y mirhab: «Hay ocho mármoles que están por pilares, en que se sostiene la casa; los seis están dentro en la mezquita, y los dos están en la entrada de la casa. Item hay más dentro en la puerta, que es de cantería, encima tres mármoles prietos con sus basas blancas, que son de precio. Item hay más en la alcobilla del adoratorio dos piedras marmoleñas grandes». Y como además es cierto que en 1430 vivían en la casa *Juan Sánchez* y su mujer, y en 1466 pasó á una Leonor Sánchez, mujer de pintor de nombre poco legible, habré de pensar yo, sea ó no sea cierto, que una dinastía dilatada de artistas tuvo en la mezquita, así descrita en ese documento, su casa solariega, que es casi, casi, á mi entender, la casa solar de la vieja pintura sevillana, ennoblecida con tan gloriosa descendencia corriendo los años, andando los siglos.

Todo esto lo digo para traerlo al caso del estilo personal del *Juan Sánchez de Castro*, con certeza vivo en los años 1478 á 1484, y conocido, en su estilo, por la *Virgen de Gracia*, que somos los primeros en dar á la publicidad, reproducida en nuestro Boletín.

(1) V. Gestoso: *Ensayo*, t. II, pág. 100, párrafo 4.°, donde supone que es Castro.

Porque esta obra no tiene sabor flamenco, y habremos de enterrar la especie de que *Juan Sánchez de Castro* fuera en Sevilla el imitador de *Juan Van Eyck*, ó en general de los antiguos flamencos, carácter que, hoy por hoy, debemos reservar á su continuador *Juan Núñez.*

Cuando D. Claudio Boutelou decía que el primero «obedeció á la influencia de la escuela de *Van Eyck* (1), ó seguía demasiado fielmente á Passavant (2), que no pudo basarse en otra cosa que en detalles de cuadro perdido, que no bastan á demostrar la tesis — un rosario colgado de la pared en la Anunciación que vió Pacheco; la capa pluvial de San Gabriel en ella—, ó se apoyaba en obras que le atribuía sin bastante fundamento—las de Montesión y Alcalá de Guadaira—, ó hacía recaer en el supuesto maestro y patriarca de la escuela sevillana las notas del estilo de *Juan Núñez*, cuyo aprendizaje con aquél ó discipulado de influencia es mera y vaga conjetura, en ninguna razón sólida fundamentada, puesto que ningún dato documental ó monumental la apoya ni la justifica.

No veo tampoco nuevos argumentos ni base á favor de la tesis en los críticos posteriores, Sres. Cossío (3) y Lefort (4), autores de manuales de Pintura española, elaborados antes de tener conocimiento de la indiscutiblemente auténtica *Virgen de Gracia* y sin hacer mérito de ella.

Lo contrario ocurre con el Sr. Sentenach (5): entiendo yo que se equivoca al dar como nota del cuadro «el gusto eyckiano puro con la mayor fidelidad, perfectamente interpretado por el artista», pero que acierta este distinguido crítico en su libro, ya de fecha lejana — de fecha lejana para lo que el Sr. Sentenach ha trabajado y ampliado después—, al poner, como reserva á su tesis, que *Sánchez de Castro* imprimió carácter local á su obra, tanto en los tipos como en la ejecución, obteniendo más galanura y riqueza.

Podrá reconocerse alguna cosa, como la extremada afición á los detalles

(1) V. «Pinturas murales de San Isidro del Campo» en el tomo II del «Museo Español de Antigüedades».

(2) V. pág. 207.

(3) V. «La Pintura Española», síntesis todavía la mejor que tenemos, en «La Enciclopedia popular ilustrada de Ciencias y Artes», por Gillman. Madrid, 1886: «Dos nombres descuellan entre todos aquellos que representan el influjo flamenco; uno en Andalucía, *Juan Sánchez de Castro;* otro en Castilla, aunque algo posterior, *Fernando Gallegos.* Ellos son, sin duda, los mejores representantes de esta dirección, y no es extraño que pasen para el vulgo como autores de cuantos restos, buenos ó malos, se encuentran sin paternidad conocida en las respectivas regiones.» La autoridad de Cossío basta para dejar asentado el carácter eyckiano predominante en las obras de San Benito de Calatrava, hoy en Montesión; pero su atribución á Sánchez de Castro es caprichosa, y fuera de esto todo son detalles—los antiparras y baratijas de la Anunciación que vió Pacheco, y los peregrinos enanillos que á la vez se observan en el San Cristobalón repintado de Sánchez de Castro, y en una tabla, representando también á San Cristóbal, de las conservadas hoy (¡dentro de clausura!) en Montesión.—El Sr. Cossío en realidad basó el estudio en estas tablas sin conocer la *Virgen de Gracia.*

(4) V. *La Peinture espagnole*, pág. 49. «Les naïfs ouvrages, tout realistes et flamands, de *Juan Sánchez de Castro*, le plus ancien peintre indigène... en Andalousie», que menciona—copiando sin examen personal—son las perdidas citadas por Ceán y Pacheco y el San Cristobalón «entierement repeint au XVIIIe siècle.» No conoció tampoco M. Lefort la *Virgen de Gracia.*

(5) V. *La Pintura en Sevilla*, Sevilla 1885, págs. 24 á 28. Como el Sr. Sentenach atribuye también á *Juan Sánchez de Castro* las tablas de Montesión creeré que en ellas, más que en otras, basa su adhesión á la idea del eyckianismo del pintor.

de interior, por lo cual no sea de rechazar en absoluto una legítima influencia de los primitivos flamencos en la obra indiscutible de Juan Sánchez de Castro: esa influencia lejana, de mero ejemplo, que verosímilmente se había de producir en cualquier rincón de Europa, en el siglo XV, adonde llevaran tablas flamencas los aficionados de entonces ó el activo comercio de obras de arte que entonces se hacía en las ferias, las lonjas y las naves. Probablemente no podría menos de haber en Sevilla alguna de las pequeñas maravillas de la delicadísima y esmaltada pintura de Brujas ó de Gante, arrastrada por el brillante aspecto del óleo según la labra flamenca, todavía un secreto á la sazón.

Fuera de esa vaga influencia y de esos ejemplos aislados, entiendo que *Juan Sánchez de Castro* ya no se puede ofrecer como jefe de una escuela flamenquista sevillana, ni siquiera como adherido á las corrientes artísticas de la imitación flamenca. Eso entiendo que demuestra, inesperadamente, la *Virgen de Gracia* que damos reproducida en el BOLETÍN.

Al propósito de este examen, pienso que debe repasar el suscritor los volúmenes de nuestra publicación, hasta dar, en el tomo del año IX, 1901, página 25, con la reproducción de un interesantísimo tríptico firmado por *Juan Hispalense*, es decir, por *Juan* de Sevilla, que forma parte de la magnífica colección de D. José de Lázaro Galdeano. El sólo bastaría para retrotraer el carácter de patriarca de la escuela á un artista también llamado Juan, algunos años anterior á *Juan Sánchez de Castro.* Por su estilo el *Juan Hispalense* corresponde á los primeros años del siglo XV, y comparando su obra con las catalanas de la época, notabilísimas, yo me atrevería á llamarle, por apellidarle de alguna manera, el *Borrassá* sevillano.

¿Será *Juan Hispalense* la misma persona que el pintor *Juan Sánchez,* que habitó la mezquita entre 1413-1430?... ¿De aquel *Juan Sánchez* de quien puede tenerse idea que fueron descendientes los *Sánchez de Castro?...*

Sea ó no lo sea, es cierto que en Sevilla había arte local antes que de Flandes llegaran modas, estilos y convencionalismos á la ciudad del Guadalquivir. Aquel notable tríptico lo demuestra, y la firma parece recalcar ufanía de escuela ó vanagloria personal.

Después se ven allí, todavía anónimas, las pinturas de San Isidro del Campo, muy en nuevo estilo, pero extrañas á lo flamenco. Y enseguida, sin notada influencia flamenca, se nos ofrece nuestra *Virgen de Gracia,* que si recuerda á otros artistas, no es, ciertamente, á los de Brujas ó Haarlem tanto, como á *Jacomart Basó,* pintor valenciano de Alfonso V, á *Vergós* y compañeros, pintores de la corte del Condestable de Portugal, Rey intruso en Barcelona.

Las obras de Jacomart, en especial las que de reciente he examinado en la Seo de Játiva (1); las de *Vergós,* en especial el retablo del dicho Con-

(1) He publicado en el diario de Valencia *Las Provincias* tres cartas, no cortas, con el siguiente título: «Un Museo de Tablas: la Seo de Játiva» en los números de los días 18, 22 y 30 de Noviembre de 1907. Allí he estudiado una obra maestra de *Jacomart,* el retablo de Calixto III: muy sucintamente. Al corregir pruebas debo anunciar el trabajo importantísimo de M. Bertaux sobre *Jacomart* en el último número de la *Revue de l'Art Anciene et Moderne* con muchas reproducciones, incluso del retablo de Calixto III que á su noticia yo debía de antes. Y... ¿no creerá el catedrático francés que sean también de *Jacomart* el retablo de Rubielos de Mora (Teruel), que sé que él conoce, y el de la colección del Sr. Rius y Badia (Barcelona) que el mismo M. Bertaux había reproducido como anónimo en otro trabajo anterior?

destable en el Museo de Santa Agueda, provincial, de Barcelona, son cosa distinta, pero no muy distinta que lo que nos muestra el indiscutible cuadro único de *Juan Sánchez de Castro* (1).

La Virgen de éste no acaba de ser la misma que la Virgen de la Pentecostés del retablo del Condestable, mucho más excelente; ¿pero habrá quien dude que el San Pedro de *Sánchez de Castro* está vaciado en el mismo troquel que el San José que puso *Vergós* en la Epifanía, parte principal del retablo del Condestable, con no alcanzar aquél tampoco tantos quilates de mérito? (2).

Yo no he visto, desde 1892, la tabla de la *Virgen de Gracia*, y no puedo acabar el juicio ante la vaguedad del recuerdo, añadiendo indicaciones sobre el colorido y la factura. Baste lo dicho y la aproximación que me atrevo á dejar aquí establecida (3).

Sólo sé decir que, así como avanzamos más en el conocimiento de los *primitivos* españoles—gracias sean dadas á Cossío, Gómez-Moreno, Sanpere Miquel, Tramoyeres, Bertaux, Burguera, Sentenach, Gudiol, Gestoso, Casellas y otros—, más me sorprende el parentesco que muestran entre sí los pintores cuatrocentistas de las varias regiones españolas — sin ser óbice la dualidad ó pluralidad de coronas—, más independencia respecto del extranjero voy sorprendiendo en ellos, contra lo que esperaba, y más vigorosa aparece á nuestros ojos la fibra artística nacional de aquellas ya remotas edades.

Y esto es todo lo que se le ha ocurrido en Madrid al ordenador de las notas y recortes que forman toda la trama de este escrito.

ELÍAS TORMO.

Postdata.—Compuesto el trabajo anterior, y dando unos pocos días de espera la tirada del BOLETÍN, creí oportuno remitir las galeradas al Sr. Gestoso Pérez, que sospechaba yo que algo podría añadir hoy á cuanto ya lleva publicado sobre artistas sevillanos. Debo á su exquisita amabilidad una carta que parecerá interesante á mis lectores, bastante más que mi artículo, pues en ella añade algunas noticias inéditas referentes á los varios pintores *Juan Sánchez* de nombre y apellido.

Formula además reparos sumamente atendibles á mi juicio: lo que me lleva á

(1) Sanpere nada dice de eyckianismo, pero ¿cómo no vió relación de estilo con sus tablas catalanas en la obra esta de *Sánchez de Castro?*

Y... hablando de otra cosa—por él citada en los mismos párrafos—¿cómo no relacionó ni conjeturalmente el *Bartolomé Ruiz* (quizá mal leído) firmante como cordobés de una tabla en 1450, con el *Bartolommeus Rubbeus*, del cuadro del pueblo valenciano de Tous, identificado ó no con el *Bartolomé Vermejo*, cordobés, fecha 14?0, del cuadro de Barcelona?

(2) Sobre el mérito de *Juan Sánchez de Castro* he de hacer notar que no es justa la indignación de Gestoso ante las frases de Ceán Bermúdez que supone despectivas. Dijo éste: «el dibujo lánguido corresponde á las mejores obras de aquel tiempo y el colorido conserva aún su frescura», lo cual, respecto de un *primitivo*, es en la pluma académica de Ceán Bermúdez alabanza grandísima; lo de *lánguido*, se dijo en relación con el dibujo del antiguo ó el de Rafael y Miguel Ángel, lleno de brío, y no en sentido de menosprecio del artista, ciertamente.

(3) Hablando Boutelou, sin él saberlo, del verdadero estilo de Sánchez de Castro, y creyendo referirse á obras anteriores, señaló «el carácter sevillano en los tipos, y todavía más en la expresión dulce y comunicativa de las figuras» que bien clara se muestra en la obra, para él desconocida, que estudiamos, así como la «nobleza y dignidad en las figuras, sentimiento delicado, seguridad en el dibujo y un excelente sistema de plegar las ropas, unido al esmero de los detalles». Sólo que Boutelou atribuía esto al arte de Sevilla *antes* de Juan Sánchez de Castro, y el antes es lo que sobra. V. *El arte cristiano en España*, pág. 178 y 195.

creer que no lo expresé adecuadamente, pues no he pensado afirmar que *Castro* proceda de *Juan Hispalense,* ni menos negar la influencia del Arte del Norte en *Juan Sánchez de Castro.* Esta la afirmaré como parcial ; la supongo de segunda ó de tercera mano en cuanto al aprendizaje mismo, es decir, diluída en el estilo ya españolizado de otros maestros que más directamente enseñaron á pintar á nuestro artista, y la veo reducida á la influencia general y difusa de las tablas y, quizá más todavía, de las esculturas flamencas, rhinianas ó alemanas, en general é indistintamente, sin nada de particularmente eyckiano en la manera y técnica del pintor sevillano. Todo lo contrario de lo que de *Juan Núñez* es de afirmar y afirmamos rotundamente.

Los párrafos de la carta del Sr. Gestoso, firmada en Alcalá de Guadaira el 14 de Diciembre, son los siguientes (aparte sus bondadosas frases):

"Con razón califica usted de "endiablado maremagnum„ cuantas noticias he podido ir acumulando respecto á los muchos pintores del XV llamados Pedro Sánchez y Juan Sánchez, y el mismo lío y la misma confusión hallo en las relativas á los artistas apellidados Royz, Ferrández, Pérez, Rodríguez y todos los que llevaron apellidos vulgares. Ahora, precisamente, que me ocupo en la impresión del tomo III de mi *Diccionario,* para el cual he reunido una interesantísima colección de papeletas de Pintores, más y más me confundo, y en muchas ocasiones no sé á qué artista Sánchez, por ejemplo, debo acumular ciertos datos. Entre este nuevo material me encuentro que corresponden á un Juan Sánchez (ó á varios) los datos siguientes:

„Vecino a la Magdalena en 1487.

„Vecino de Alcalá de Guadaira, marido de Elvira Muñoz en 1508.

„Vecino a Santa Catalina en 1526.

„Idem íd. íd. en 1528.

„Marido de Isabel de Valladares en 1531.

„Fallecido en 1539.

„Vecino a Santa Catalina en 1540.

„Idem íd. íd. en 1544.

„El de la Valladares en 1545, el cual continuaba morando en Santa Catalina en 1550.

„Desde luego declaro que mi pobre ingenio no sabe salir de este laberinto, y en tal virtud, me contentaré con exponer los datos, dejando á otros investigadores más afortunados el gustazo de aclarar estas tinieblas.

„Cada vez me convenzo más de que mientras no contemos con *muchos documentos* seguiremos dando palos de ciego, rectificando á cada paso lo que habíamos escrito. Puedo asegurar á usted, por lo que respecta á Sevilla, que nadie más que yo ha invertido años en el examen de este Archivo de Protocolos buscando noticias artísticas y ¡ni aun he podido leer el *a e i o u!* Calcule usted la riqueza que ocultan aquellos miles de legajos...

„Pero pasemos á otro punto. Dada la... de usted... crítica artística, no osaré ciertamente discutir la influencia neerlandesa, ó puntualizando más, *eyckiana,* que revele la obra de la Virgen de San Julián; pero séame lícito emitir mi opinión en gracia de mi sinceridad.

„A primera vista, es indudable que en la tabla se manifiesta el carácter local; pero ¿recuerda usted bien el plegado de profusos ángulos del vestido de la Virgen? ¿Tienen el menor parecido con el tríptico de Juan Hispalense? ¿Y quién, sino las obras procedentes de Flandes, pudieron influir en el gusto del pintor sevillano, para que siguiese esos nuevos derroteros, enseñándole á disponer los paños de una manera no acostumbrada por sus predecesores? Así me explico yo que el insigne Juan Núñez hubiese podido imitar á los flamencos hasta el punto de que si la tabla que tenemos en la Sacristía de los Cálices de esta Catedral no estuviese firmada por él, dudo mucho que los críticos la hubiesen considerado sevillana. Por fortuna la firma les ha librado de haber incurrido en un error que ciertamente habría sido disculpable.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

PÁGINA DE LOS COMENTARIOS AL APOCALIPSIS, POR S. BEATO

Que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional

„Juan Sánchez de Castro y algunos otros de sus contemporáneos, que hoy ya conocemos por los datos documentales, prepararon el terreno á Juan Núñez y á sus coetáneos de que no conservamos obras. En inventarios de muebles de comienzos del XV es frecuentísimo leer "un retablo de flandes, unos paños de bolduque, otros „paños de malinas ó de brujas„, y mil objetos más que venían de los Países Bajos. Nuestras relaciones con aquellas regiones eran muy íntimas: las *naciones flamenca* y *alemana* (así llamaban al conjunto de los naturales de aquellos países) formaban numerosas colonias como hoy decimos, que tomaban parte en todos los públicos regocijos, y ya en el siglo XVI tenían su capilla y hospital espléndidamente dotados. Creo, pues, firmemente que Juan Sánchez de Castro conoció pinturas flamencas, de ellas tomó una parte, conservando otra de la tradición de la pintura local: tal es su gusto por el empleo del oro y por el de los adornos relevados en el aparejo del yeso con que procuró dar más realce á las joyas, bordados y atributos. Tan arraigado estaba este gusto entre los sevillanos, que un pintor flamenco, Esturmes, contrataba obras de pintura en la segunda mitad del siglo XVI, obligándose á hacer los nimbos y los fondos de oro. Después de conocida la tabla de San Julián, también me inclino á creer que las de Montesión y Alcalá *puedan* ser de su mano.

„Cuanto se dice de que la Virgen de Gracia pueda ser la de la Hiniesta, me parece que no tiene fundamento. La segunda está de pie y más parece influenciada por los italianos cuatrocentistas.

„Mucho he sentido no estar en Sevilla; pues habría ido en el acto á ver una vez más el cuadro para consignar en ésta mis últimas impresiones; pero ofrezco á usted hacerlo en la primera escapada que haga para ver á mi médico.....—J. Gestoso.„

Miniaturas notables del Museo Arqueológico Nacional.

Existen en la Biblioteca de este Museo ciertos códices, ó mejor dicho, restos de ellos, que sin poder considerarse como tales por su estado fragmentario, son, sin embargo, interesantísimos al ostentar en aquellas partes conservados preciosas muestras del arte de la miniatura con que estuvieron ilustrados.

Lástima grande produce la desaparición de tan preciosos volúmenes, que constituirían sin duda, á hallarse intactos, los más preciosos códices iluminados españoles, pues el más antiguo de ellos remonta á aquella feliz fecha de la unión de León y Castilla por el matrimonio de Don Fernando I con la Reina leonesa Doña Sancha, y el otro, á que corresponden las hermosísimas iniciales de la lámina, al de los Reyes Católicos, como fácilmente se comprende con sólo mirarlos.

La primera miniatura que hemos de estudiar, constituye una página de un *San Beato,* ó sean unos *comentarios al Apocalipsis,* como otros varios de los que forman una larga serie nuestros códices del siglo X y XI, comenzando por el de la Biblioteca de Valladolid, que quizá sea el más antiguo, y continuado por los de El Escorial, los dos de la Biblioteca Nacional, y el del Museo Británico procedente del Monasterio de Silos.

Pero en ninguna de las relaciones de esta serie de nuestros códices primitivos se da cuenta ni se consigna apenas este fragmento del Museo Arqueoló-

gico, que á estar completo el tomo sería sin duda el más importante de todos.

Procede de la Biblioteca de San Isidoro de León, y es verdaderamente lamentable lo que ocurre con este volúmen, pues conservando sus pastas ha sido horriblemente saqueado en época desconocida, llegando en muchas hojas hasta á haberse recortado sus preciosas miniaturas, que á juzgar por las que quedan debían ser verdaderamente preciosas.

No hace muchos años, nuestro consocio entonces el embajador de Rusia, M. Schevitch, hoy ya fallecido, adquirió en muy buen estado bastantes páginas de este mismo códice, y aunque su generosidad llegó al punto de ofrecerlas al Estado por lo que le habían costado, no halló su interés eco por parte de las personas de mayor autoridad que debían haberlo atendido, desapareciendo por esta causa de entre nosotros tan precioso complemento del códice más hermoso español del siglo XII que tenemos.

Por su arte difiere esencialmente de los otros Santos Beatos citados; la riqueza de su exornación y belleza de su estilo es muy superior á cuanto en los demás vemos, explicándose esta mayor suntuosidad al considerar que debió ser sin duda regalo de los Reyes Don Fernando I y Doña Sancha al Monasterio de San Marcos de León, por el que tanta predilección mostraron.

Basta leer la carta de donación de los Reyes Don Fernando y Doña Sancha que transcribe el P. Manzano en su *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, Arzobispo de Sevilla* (Salamanca, 1732), (libro III, capítulo XLVI) (1) para comprender hasta dónde llegó la regia munificencia hacia aquella casa, pues á más de costear todos los gastos necesarios para su construcción la dotaba de valiosísimas alhajas y ornamentos, libros de coro, cantorales y cuantos objetos sagrados eran necesarios para la mayor suntuosidad del culto.

Por su estilo ofrece también caracteres muy especiales, pues si en los otros sus congéneres encontramos recuerdos quizá irlandeses, aunque con gran carácter español, hasta un extremo que á éste deban sus mayores especiales rasgos, el de León, aunque no tan castizo, pues su estilo es puramente extranjero, nos presenta, sin embargo, la más acabada muestra del progreso obtenido en Francia en aquella época, respecto á la iluminación de sus manuscritos, pues francés fué sin duda el monje tan artista que lo llevó á efecto, con perfección suma, como se comprende al examinar la corrección y belleza de su dibujo, el gusto de sus colores, el brío verdaderamente deslumbrador de sus dorados y hasta la proporción y carácter de sus figuras. Sin duda, alguno de aquellos benedictinos del Cister que trajo Don Fernando fué el encargado de labor tan preciosa.

Pero no por eso lo creemos ejecutado en Francia, pues por numerosos detalles arquitectónicos, de indumentaria y hasta de útiles y objetos, fué sin duda llevado á cabo á la vista de tales originales.

Tanto se asimilan las ilustraciones de este códice con las pinturas del techo del panteón de los Reyes en el propio San Isidoro de León, que parecen en algunos casos como una reducción de ellos, dándonos por esto una nota más de su autenticidad y procedencia, obteniendo por todo esto el calificativo estas miniaturas de los de estilo románico más genuino que poseemos.

La lámina que publicamos corresponde á la página en que describe el texto la destrucción de Jerusalén, representando el momento en que los solda-

(1) Puede verse en el *Museo español de antigüedades* (I, pág. 149) artículo del Sr. Assas.





Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

INICIALES DEL CANTORAL DE LOS REYES CATÓLICOS DE SANTO TOMAS DE ÁVILA

Que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional

dos del ejército de Antíoco echan por tierra las puertas y murallas de la ciudad, mientras que en la parte de abajo matan á Elías y á Enoc; y aunque los soldados no tienen nada de griegos, ni la arquitectura que destruyen nada de judaica, sino que son una copia fiel de lo que el miniaturista veía en sus días, este mismo candor arqueológico la presta su mayor interés y valor histórico.

Con esto se comprenderá la importancia excepcional que tendría á estar completo este precioso códice para la historia de nuestras miniaturas, pues si no el más antiguo, es sin duda el más artístico y el de mayor riqueza estética de los de su serie.

Larga es la total de nuestros códices iluminados, pero realmente aún no está ni trazada ni estudiada, aunque en él se divisen ciertos grupos: uno de ellos sería el de los pertenecientes al Rey Sabio ó *Alfonsí;* otro parece concretarse aún más al reinado de Don Pedro I de Castilla, siguiendo la evolución hasta fines del siglo XV, en que se definen y forman grupo especial las del tiempo del reinado de los Reyes Católicos.

No son escasos los volúmenes y documentos con miniaturas de este tiempo, pero sin duda nunca desarrolló mayor lujo y suntuosidad decorativa este especial arte, que cuando se trató de ilustrar el gran cantoral que con destino al Monasterio de Santo Tomás de Avila dedicaron los Reyes, sus patronos y fundadores.

El hallarse allí enterrado su hijo Juan, tan querido, hizo que recibiera este convento los efectos mayores de la munificencia de los Reyes, y al tratarse de este libro de coro, bien puede decirse que nunca se escribió ni iluminó otro más lujoso y artístico.

Tampoco se conserva incólume este libro, ni mucho menos; sólo restan de él algunas hojas, que por su importancia decorativa vinieron á poder de algunos aficionados. De ellas conserva una en parte nuestro consocio el señor Traumam; otras dos parece que se vendieron á un extranjero, y dos más son las que guarda hoy el Museo Arqueológico Nacional, procedentes de la colección del Sr. Rico y Sinovas, una de ellas la más completa de las conocidas. Aunque quedan otras dos más, según nuestros informes, de paradero desconocido.

Las dos iniciales que damos en la lámina corresponden á las dos grandes hojas del Museo Arqueológico, las cuales ocupan un tercio de la hoja, estando el resto ilustrado por ancha y riquísima orla, con los emblemas y escudos reales entre el rico follaje que los festonea, quedando el espacio restante para varias notas y palabras correspondientes á los versículos del cantoral á que pertenecen.

No hay que encarecer el exquisito gusto y arte con que están ejecutadas, tanto las grandes iniciales como las orlas; basta examinar la lámina, á la que sólo falta el juego tan armonioso como variado de colores del original para formarse completa idea de éste.

Según parece corresponden á las iniciales de los cantos correspondientes á las fiestas de primera, pero además encierran un sentido alegórico relacionado con las virtudes teologales y cardinales que cada una conmemoran.

La primera de las iniciales (que es una L), en que están de pie todas las figuras, simboliza la virtud de la *Caridad,* que con los brazos abiertos aparece en medio, sobre un pedestal, acompañada de siete figuras femeni-

nas, ricamente vestidas, llevando todas en la mano filacterias con versículos alusivos al ejercicio de tan hermosa virtud; el grupo se destaca sobre un paisaje de lejano horizonte, preciosamente ejecutado, con diáfano celaje en su parte superior.

La L está ornamentalmente dibujada, formando como el marco del grupo, y el todo encuadrado por una faja azul, en la que difícilmente se lee en el original la frase CARITAS CONSUMATIO OMNIUN MANDATORUM ABREVACIO OMNIUM PRECEPTORUM. Todas las figuras ciñen coronas y visten regios trajes de preciosos brocados, observándose en sus fisonomías un marcado parecido, y lo que es más, muy semejante con el de la Reina Católica, como si el artista que lo ejecutó hubiese tenido especial empeño en ello.

La segunda inicial (una N) contiene la alegoría correspondiente á la *Prudencia*. También en ella aparece la figura principal de pie, sobre un pedestal, vestida con un manto de plumas de pavo real, sin duda por los mil ojos que requiere, pero las otras que la acompañan están sentadas, llevando en sus manos filacterias con versículos alusivos; también ciñen todas coronas, é igualmente recuerdan el mismo modelo, ofreciendo estas agrupaciones una marcada tendencia á la expresión de *feminidad* en todo, como si el autor quisiera ponerse en armonía con el espíritu de aquellas sabias mujeres de que tanto gustaba la Reina rodearse.

Los epígrafes latinos completan el sentido de intelectualidad que preside á estas singulares miniaturas, proclamando el que encuadra la segunda de éstas, que PRUDENTIA EST OMNIM VIRTUTEM GLORIA VIRUM PONDERATIO ET ABREVIATIO ACCIONIS.

Libro que contaba con tales iniciales y orlas debía ser verdaderamente una obra admirable, y aunque su texto no tenga interés especial por lo conocido y corriente, como espléndida muestra de lo que llegó á ser la miniatura en el siglo XV no puede darse nada más suntuoso ni interesante.

Otros fragmentos de códices interesantísimos posee la Biblioteca del Arqueológico, algunos de marcado carácter *mudéjar* ó morisco. Pero ninguno llega á los descritos, produciendo tan sólo éstos la inmensa pena de verlos en estado tan fragmentario y deteriorados, siendo lo que resta, sin embargo, causa de la admiración de cuantos los contemplan.

N. SENTENACH.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

(Continuación.)

Catedral de Murcia.—En esta Catedral existió en tiempos antiguos una sillería de coro distinta de la que actualmente posee. Dicha sillería fué destruída por un incendio, el día 2 de Febrero del 1854, y ha sido reemplazada por otra, que por los años de 1561 á 1571 construyó el artista toledano Rafael de León, con destino á la Abadía de San Martín de Valdeiglesias, siendo abad Fray Jerónimo Hurtado y costando 24.921 reales en moneda y 300 ducados de mejora.

La Silla episcopal, colocada en el centro, es obra moderna, ejecutada por José Díaz Benito, al hacerse la traslación de las demás; que suman un total de 78: 34 bajas y 44 altas.

Los respaldares de las del orden superior constan de dos partes: una (sobre los brazales) de pequeños tableros con asuntos bíblicos y otra formada por hornacinas, que contienen talladas imágenes de santos monjes de la Orden de San Benito y San Bernardo. Separando los respaldares entre sí hay columnas estriadas y decoradas, sosteniendo un cornisamento del que arranca la gran escocia que forma el dosel corrido, rematado en una cresteria con 21 estatuitas de santos y 20 tarjetones intercalados con imágenes de santos de la Antigua Ley. En el textero, tres tarjetones con la representación del Padre Eterno en el centro y dos pasajes de la vida de San Bernardo en los lados. Los espacios entre los pedestales están llenos de bajo relieves y en los pedestales figuras representando los vicios y las virtudes.

Los respaldares de las sillas bajas son de bastante tamaño, con bonitos relieves que tienen por asunto episodios de la Vida de Jesús. Entre ellos hay algunos muy interesantes, como el que representa el Bautismo de Jesús, que demuestra una gran ingenuidad por parte del escultor: aparece Jesús, de pie en medio de impetuoso torrente con palmeras en las orillas, tiene las manos juntas en actitud orante, recibiendo el agua que San Juan le vierte sobre la cabeza con una concha (desde la orilla del río); detrás hay dos ángeles adultos con las manos entrelazadas, y en lo alto el Padre Eterno y el Espíritu Santo entre nubes. La figura de Jesús está desnuda, y el San Juan con túnica abierta por los muslos y capucha; su actitud es muy movida. Estos tableros están separados entre sí por cariátides que plantan sobre los brazales y sirven de sostén al atril que está ante las sillas altas.

En general las estatuas están bien plantadas y bien plegados los paños, resultando la obra de una gran unidad, de carácter muy español y muy aceptables todas las tallas.

Sobre la construcción de esta sillería existe una interesante leyenda, perfectamente narrada en una poesía que se publicó en el BOLETÍN en el año 1897 (tomo V, pág. 60).

Refiérese en ella que el escultor Rafael de León, casado con una sevillana (llamada D.ª Elvira), trabajaba en su taller, cuando unas miradas cambiadas entre ella y un apuesto mancebo, discípulo del artista, hiciéronle conce-

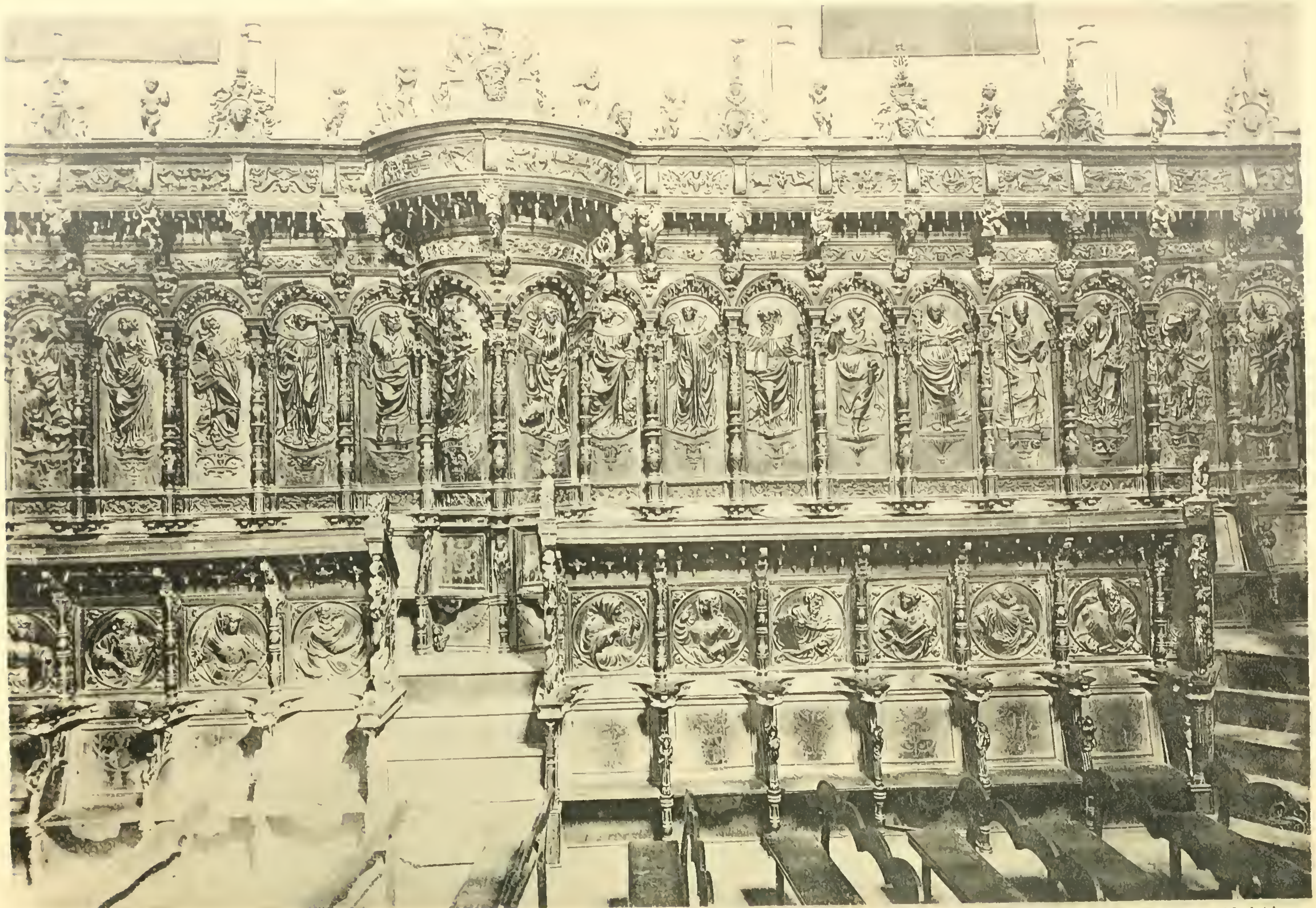
bir sospechas respecto á la fidelidad de su esposa, que una vez confirmadas pusieron fuera de sí á León, dando muerte á su discípulo. Huyó el escultor de Toledo y fué á parar al Monasterio de Valdeiglesias, donde su abad le dió asilo. Pasado algún tiempo, la penitencia, el trabajo y la oración dieron á León la tranquilidad deseada é hizo relación de su historia al abad, y para dejar un testimonio de gratitud al convento, pidió lo necesario para hacer la sillería y dió comienzo á su labor, que le ocupó por espacio de algunos años. Faltaba poco para terminarla, cuando el abad le dijo que su esposa hallábase en Toledo implorando la caridad pública, y ordenóle que puesto la había perdonado, tomara dinero y fuera á socorrerla, sin darse á conocer; hízolo así, encontrando á Elvira tan cambiada por los años y sufrimientos que ape-



Catedral de Murcia: Presentación de Jesús en el Templo (tablero de las sillerías bajas).

nas la reconoció; sin mostrarse quién era fué socorrida espléndidamente y regresó á su convento, con el alma afligida, dispuesto á terminar su obra. Faltábale únicamente la silla abacial para terminarla, cuando el abad nuevamente le dijo que en Toledo una epidemia asolaba la ciudad y una de las víctimas era su esposa. Corre el buen artista á socorrerla de nuevo y halla á su esposa moribunda y abandonada por todos; y según la narración poética, de D. Francisco Valverde:

> «Lo que allí pasó se ignora:
> más, según se cuenta ahora,
> se comentó de mil modos,
> con cierta malicia, el hecho,
> que dos pobres apestados,
> fraile y mujer, abrazados,
> se murieran en un lecho.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

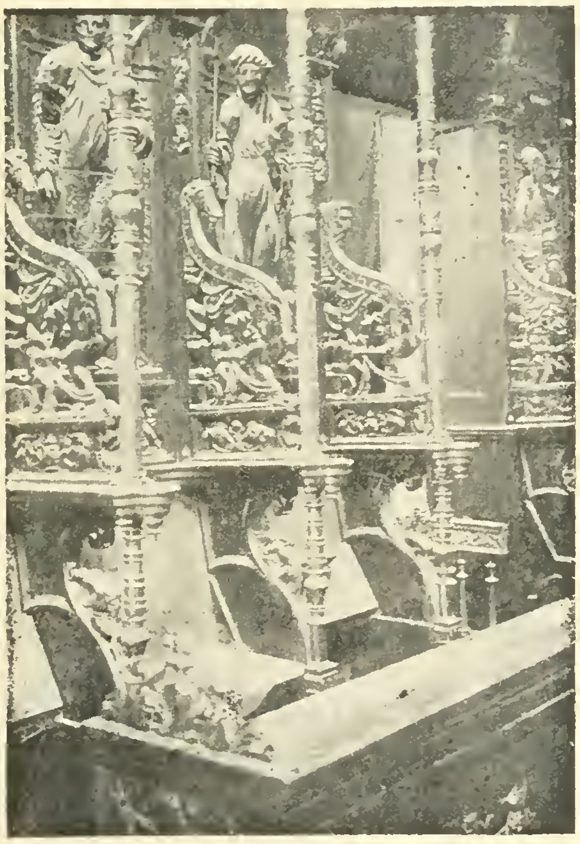
LEÓN

Sillería del Coro de San Marcos

Y en la ciudad toledana
nadie en ellos supo ver,
ni al escultor del taller,
ni á la bella sevillana».

Cartuja de Jerez.—Fué fundado este monasterio en el siglo XV por los cartujos de Sevilla, á expensas del caballero jerezano D. Alvaro Obertós de Valeto. Como todos los conventos de la Orden, tenía dos coros, pero de sillerías no tenemos noticia nada más que de la que hoy está en el presbiterio de la Iglesia de Santiago de Jerez.

Consta de un sólo orden de asientos, con reclinatorio (decorado con tallas). En los respaldos, imágenes de santos, y debajo de ellos pequeños tableros con relieves.



Trozo de la sillería que perteneció á la Cartuja de Jerez

En los brazales altos apoyan columnas abalaustradas que sostienen el entablamento que forma el dosel; y uniendo estas columnas con las pilastras adosadas á los tableros, hay una especie de ménsulas invertidas, de corte elegante y de calada talla, en forma de pata de cuadrúpedo, artísticamente compuesta, con otros elementos y motivos, rematando por arriba bien en una cabeza humana, bien en una de caballo.

En conjunto resulta muy parecida á la del Parral; pero indica un período más avanzado en el arte plateresco.

San Marcos de León.—Ostenta este templo una sillería cuya riqueza es propia de la Orden caballeresca á que perteneció.

Está situada en coro alto, á los pies de la Iglesia, y fué trabajada en madera de nogal por el maestro Guillermo Doncel; teniendo bastante obra de épocas muy posteriores que le dan cierto carácter decadente, á pesar de la buena época de su ejecución.

Consta de dos órdenes de asientos y silla presidencial; formando los respaldares del orden alto, una gran arcada apoyada sobre columnas abalaustradas, entre las cuales (sostenidas por ménsulas decoradas) destacan las imágenes de la Virgen, Profetas, Santos Padres y otros santos y santas, cuyos nombres están escritos en las mencionadas repisas, en medio de cartelas.

Sobre la arcada corre un ático ornamental, sustentando estatuas de niños y grupos de bustos en cartelas (algunas con tenantes y pináculos.)

Los frisos y tableros que hay en los asientos están adornados con luchas, centauros y motivos vegetales.

En el centro del textero está la silla prioral, de mayor tamaño que las demás, pero de análoga traza: con dosel saliente (del mismo dibujo que el corrido), encima del cual se levanta un baldaquino en forma de templete con cúpula hemisférica sostenida por columnas.

El orden inferior tiene también grandes respaldos con figuras de medio cuerpo (en bajo relieve), colocadas dentro de círculos recuadrados (representando personajes del Antiguo Testamento). Separando estos tableros entre sí, hay columnitas abalaustradas, sobre las que apoya una especie de alero ó tejadillo artesonado que forma el atril de las sillas altas.

En una de las sillas bajas, próximas á la prioral, hay un adorno de incrustación en madera blanca, y en él la firma del autor en la forma siguiente: *Magister Guillermus Doncel me Fecit MDXLII.* Según parece fué comenzada el año anterior (1541) y se terminó en el siguiente; fechas que figuran también en la silla segunda al lado de la puerta y en la escalerita que da paso á las sillas altas. En la escalerita del lado de la Epístola, se ve un letrero que dice se empezó á renovar la sillería en el año 1721 y se acabó en el 1723. Estas fechas explican los trozos barrocos y churriguerescos que se ven en ella, mezclados con la obra de Doncel.

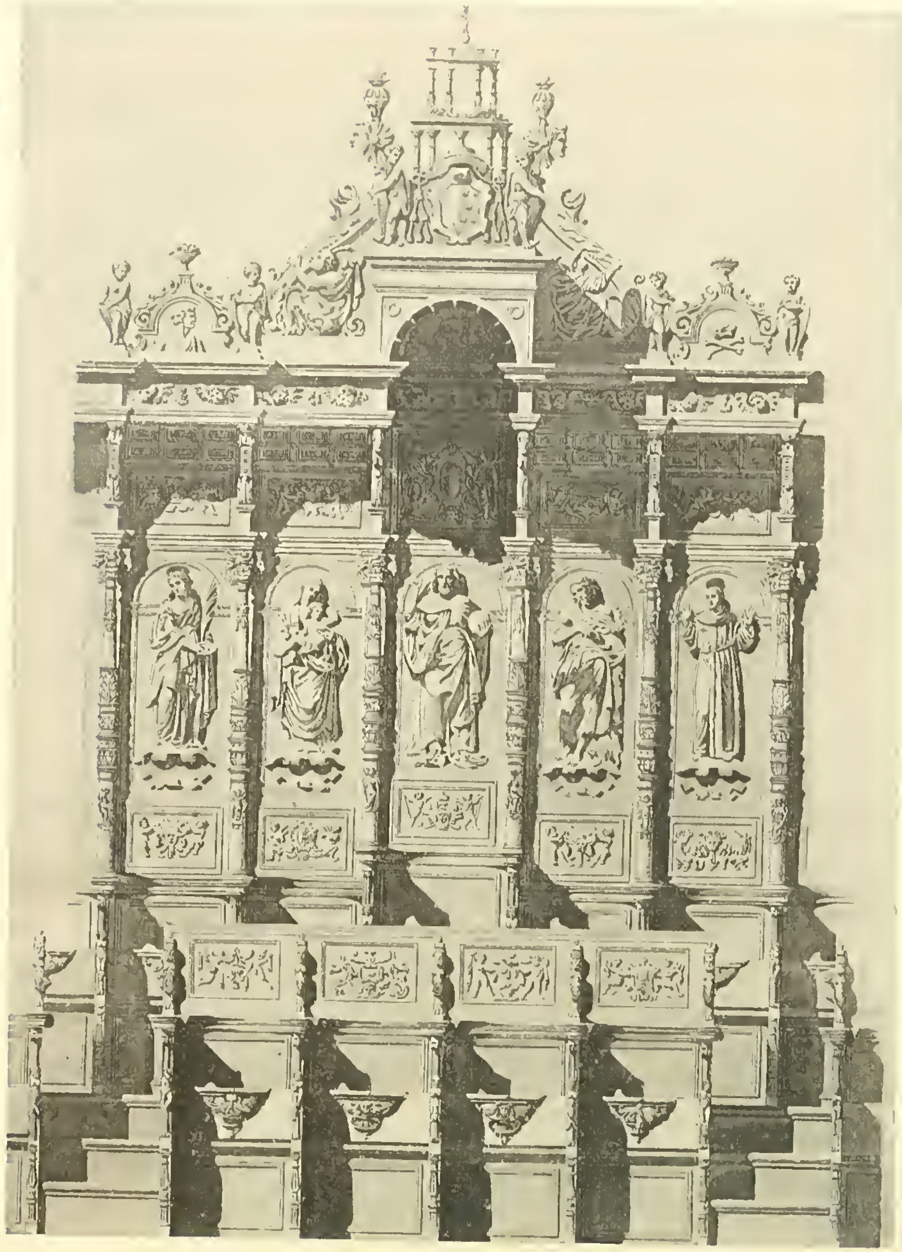
En general, las figuras son bastante movidas y con bien plegados paños, pero de poca expresión en sus rostros, y algunas muy amaneradas: siendo muy curiosa la que representa á Santa María Egipciaca totalmente desnuda, en actitud de andar, llevando tres panes en las manos, unos sobre otros, y con largo y enmarañado cabello cubriendo gran parte del cuerpo desnudo; cuerpo que resulta de un desarrollo exagerado, impropio de una penitente (exageración en que cayeron los imitadores del realismo italiano y condujo á la decadencia.)

Catedral de Toledo.—Se distingue notablemente entre todas las sillerías la de esta Catedral; y tanto por su magnífico conjunto, como por la excelencia de sus esculturas y tallas, puede citarse como ejemplar único en la historia de la escultura española.

No pertenece toda ella á la época del Renacimiento, puesto que el orden bajo de sus asientos es de arte ojival, labrados por el maestro Rodrigo á encargo del Cardenal Mendoza, dándolos por terminados en el año 1495 y siendo su coste 43.315 reales y 30 maravedís, á razón de 866 reales y 20 maravedís por cada uno.

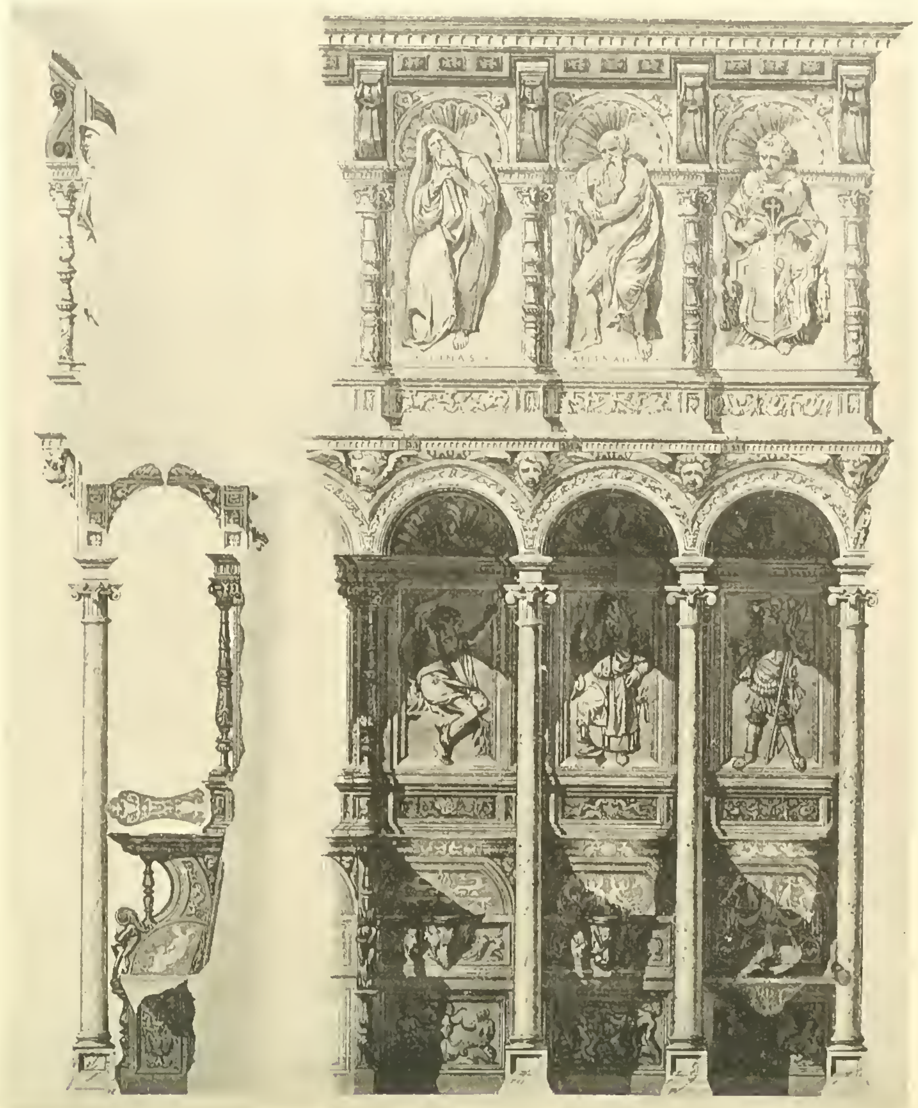
Todos estos sitiales tienen sobre los respaldos unos tableros con relieves encuadrados bajo arcadas rebajadas y sobre ellas un friso de figuras quiméricas (característico de la época).

Los asuntos presentados en los relieves de estos tableros son episodios de la guerra de Granada, tales como asaltos, entradas triunfales, etc., en los



CATEDRAL DE BADAJOZ

Frente de la silleria



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CATEDRAL DE TOLEDO

Sección y frente de las sillas altas

que si bien el dibujo y la perspectiva dejan mucho que desear, en cambio hay tal lujo de detalles y es tan movida la composición, que resultan sumamente interesantes. Desde luego nótase en ellos una marcada influencia alemana, tanto en la factura como en la indumentaria de algunas figuras. Son de una ingenuidad grande, en los que el artista, queriendo expresar bien claro el asunto, acumula unas figuras sobre otras, y no contento aún (como los niños cuando hacen un dibujo), para mayor claridad, pone el nombre de la ciudad ó del asunto que representa (1). Así, por ejemplo, en el tablero correspondiente á la toma de Alhama vemos una puerta de muralla y algunos torreones; en aquélla un hombre descorre el rastrillo; en lo alto del muro cuatro guerreros de luengas barbas se defienden, con peñascos y armas blancas, del ejército asaltante, en el que figuran: dos soldados, que con escalas de madera llegan á las almenas; un ballestero que dispara su arma, un trompetero, un artillero que da fuego á su cañón (con una mano, mientras que con la otra sostiene la espada); hay también un sirviente con dos cargas arrodillado á su lado. Uno de los asaltados pone como escudo el cadáver de otro soldado; en el fondo se ven caballeros que ya han asaltado la fortaleza y tremolan el estandarte con la cruz (2). En un torreón se lee *Alhama*, y completan el cuadro una serie de cascos, dos siluetas de caballos y lanzas y ballestas que simulan un ejército sitiador.

Los brazales, misericordias y ménsulas que sostienen el atril colocado ante las sillas del orden alto, están llenos de figuras más ó menos fantásticas en movidas actitudes, que combinadas con los grupos de columnitas, hojarascas y macollas que completan el decorado forman un conjunto rico, propio del período florido.

Los respaldos de los asientos tienen una labor, cuyo dibujo parece más de un brocado que de una talla.

La parte más importante de esta sillería es la que constituye el orden superior de asientos; y es tal su riqueza artística, que lo de menos en ella son los sitiales. Está compuesta por dos cuerpos arquitectónicos, labrados con maderas finas, mármoles y bronces, sirviendo de remate á todo un colosal grupo escultórico trabajado en mármol de Espeja y alabastro de Cogolludo.

Se comenzó á labrar este grandioso monumento del arte español, en tiempo del Arzobispo D. Juan de Tavera. Consta de 35 sillones á cada lado; los de la Epístola, obra de Alonso Berruguete (3), y los del opuesto lado, de Felipe Biguerny, que las terminó en 1543. Dispuestos en igual forma que en la sillería de San Benito y otras de la época, están aquí colocados bajo una gran arquería, que apoya sobre columnas exentas (de alabastro, todas ellas, menos las dos correspondientes al sillón arzobispal que son de bronce). En los intercolumnios hay nichos ú hornacinas conteniendo (esculpidas en alto relieve) imágenes de santos, patriarcas y profetas. Sobre esta columnata carga el segundo cuerpo, semejante al fondo del inferior y dividido como él en tres par-

(1) En letra gótica de gran tamaño.

(2) En este asalto dispuso el Marqués de Cádiz que se adelantaran Juan de Ortega, 30 escaladores y 300 hombres escogidos para efectuar la sorpresa.

Tres fueron los que treparon á los adarves: Juan de Ortega, Martín Galindo y Juan de Toledo que, dando muerte á los centinelas, franquearon la puerta que daba al campo, por la que entraron los demás, mientras el resto del ejército asaltaba la plaza por el lado opuesto.

(3) Nació en Paredes de Nava por el año 1480.

tes: basamento decorado, estatuas de personajes bíblicos en hornacinas y columnas abalaustradas, en las que apoyan las ménsulas que sostienen el entablamento.

Los respaldares y costados de los asientos tienen preciosas labores de incrustación de maderas finas sobre nogal, así como la parte inferior de ellos está cubierta de magníficas tallas platerescas. La silla del Prelado ocupa el centro del textero y lleva el escudo heráldico del Cardenal D. Juan Martínez Silíceo, en vez de ser el de Tavera que se ve en las otras. En el respaldo destácase un medallón de alabastro, cuyo asunto en relieve es: la Virgen imponiendo la casulla á San Ildefonso (es obra de un hermano de Felipe de Borgoña llamado Gregorio). Tiene por remate un colosal grupo, obra de Berruguete, representando la Transfiguración del Señor, en el que además de la obra escultórica hay una airosa y ligera columnata que sirve de marco á la composición. Le fué encargado este magnífico grupo en el año 1543 y lo terminó en el 1548, siendo tasado en 4.640 ducados por Juan de Juni, Jerónimo Quijano y Pedro Machuca.

Auxiliaron en la ejecución de la sillería á los dos maestros citados, un sobrino de Berruguete llamado Inocencio, uno de los Villoldos y Giralte.

Comparada esta sillería con las demás similares, resulta superior en la imaginería, pero no en la parte ornamental; que en algunas, como en la de San Benito es superior. Creemos que los maestros trabajaron únicamente en las esculturas, dejando la ornamentación para los auxiliares, que cumplieron su cometido con gran esmero, pues sin tener la finura y delicadeza que vemos en otras no desmerece nada de la buena escuela plateresca.

Las esculturas están todas dentro de las corrientes del Renacimiento, sin caer en sus exageraciones, sobre todo las talladas por Berruguete.

Entre los documentos que se guardan en la Catedral, hay los siguientes, que tratan de la obra de la sillería:

«Precios de cada silla p° berruguete»

Las cosas que se an de añadir y enmendar en la silla que esta hecha para la yglesia mayor de toledo (de mas e aliende de las condiciones questan puestas) son la siguientes.

—Primeramente que los arcos que cargan sobre las columnas de jaspe e sobre los balaustres de madera y traspilares della sean conformes de una misma obra conque no lleben rrosettas (pues que en el arte y alquitectura antigua nunca se usaron.

—Yten que se ha de hacer debaxo de los dichos Arcos (su cornijon y friso y arquitrabe) que cargue sobre las dichas columnas y balaustres y trapilares.

—Yten que la media naranja que es la bovedasea honda y en los angulos della vayan serafines.

—Yten que en el Respaldo de la silla donde esta la figura (que la dicha figura sea de baxo Relievo y muy mas baxo las cosas que de dentro entraren de manera que tan solamente sean perfiles como Requieren en berdadero baxo Relievo.

—Yten que algunas de las taraceas sea de cornexo (1) *escuro de madera que sea negra (de ebano ó de otra madera negra) con Realze claro que sea el oposito de la madera que agora estan hechos y el campo dello sea claro de madera clara.*

—Yten que los angulos del asentamiento donde estan los serafines se hagan (unos nichos ó coquillas bien Revueltas que resciba la moldura del asiento de la silla.

Yo alonso berruguete digo que conforme á las condiciones questan hechas y lo que se enmendo (y de la manera e forma que aqui digo hare las dichas sillas por cinquenta mill mrs cada una e que sean muy bien acabadas.—BERRUGUETE.

1) Género de madera dura, empleada en ebanistería y taraceas.

Poco tiempo después se celebró un contrato (1539) entre el Cabildo y los maestros Felipe de Borgoña y Alonso Berruguete, en la forma siguiente:

«*En la ciudad de toledo á ocho dias del mes de mayo de mill e quinientos e treinta e nueve años... don dj°. lopez de ayala vicario canonigo de la Santa Iglesia de toledo... mando que notifique a maestro felipe vecino de la cibdad de burgos e alonso de berruguete vecino de la villa de Valladolid... que mañana... nuebe... de mayo den hechos y sacados los contramoldes de las bobedas que se han de hacer de alabastro para las sillas de la dicha sancta iglesia y de lo demas de pilares e historias y molduras... conforme al dicho asiento seran obligados a dar los dichos contramoldes al tiempo y luego que comenzaren a labrar en la dicha obra (e por no avellos dado se pone dilación para el cumplimiento della con protestacion que no dando los dichos como soys obligados) mandaria que otro dia luego siguiente cese la dicha obra e se cierran los talleres...*»

Con igual fecha que el documento anterior, se les hizo la notificación á Berruguete y Biguerny, y los dos dijeron estar prontos á cumplir lo mandado en él. Y con fecha de 9 de Febrero de 1542, hay otra notificación á los citados maestros para que quiten otras sillas viejas que había en el coro, y así dejar lugar á las nuevas; por lo cual se deduce que, además de las sillas bajas ejecutadas por el maestro Rodrigo, debió haber otras altas que se han perdido.

Catedral de Badajoz. — De la misma época y muy semejante á la de Toledo, pero de mayor sencillez es la sillería de la Catedral de Badajoz.

Consta de 85 sitiales, divididos en dos órdenes: el bajo muy sencillo, con tableros de ornamentación plateresca, representando cartelas con tenantes ó con bichas, y el alto con tableros iguales á los del orden inferior, y encima de ellos estatuas de santos apoyadas sobre ménsulas. Todas estas imágenes van cobijadas por un cuerpo arquitectónico bastante saliente, con techo artesonado y friso decorado con cabecitas de ángeles. Este cuerpo que forma el entablamento, está sostenido por una columnata cuyas basas apoyan en los extremos de los brazales. Sirve de remate una crestería con niños y grupos ornamentales.

La silla episcopal está unida á las demás, pero tiene mayor tamaño y una especie de baldaquino decorado con tenantes, adornos y un escudo heráldico de los Fonseca. Sobre el respaldo, en vez de la imagen de un santo, está la del Creador, con un mundo en una mano y bendiciendo con la otra. En la silla de la derecha la imagen de la Virgen con el Niño, y en la de la izquierda la de San Juan.

Son bastante buenas las esculturas, y parecen de la misma escuela que las toledanas. Según parece fué labrada esta sillería por el año 1557.

Son también de este período y trabajadas con arreglo al mismo gusto, las sillerías de *San Pedro Mártir*, en Toledo (con hermosas tallas, de gusto severo, que parecen de algún discípulo de Borgoña ó Berruguete), y las de la *Catedral de Orense* é iglesia de *San Asensio*, en la Rioja.

La de Orense es obra de los entalladores leoneses Diego de Solís y Juan de Anges. Es muy sencilla y sin pretensiones, tallada en nogal. Las imágenes y los adornos muy dignos de estima.

La de San Asensio es obra del entallador Pedro de Arbulo, natural de Santo Domingo de la Calzada. La construyó por el año 1569, recibiendo por ella 7.387 ducados el año 1574, en que la terminó.—Pelayo Quintero.

Nota. En el término de la villa de San Asensio está el Monasterio de Estrella, que también tuvo sillería, pero que ha desaparecido.

Portadas artísticas de Monumentos españoles.

Arte del Renacimiento y Arte moderno.

Portadas posteriores al 1500.

Desde las últimas portadas de Juan de Villanueva se pasa sin violencia á las construídas en los diferentes períodos del siglo XIX. Epoca la actual de estudio y de libertad, ha llevado á todo su espíritu y ha impreso en todo su sello característico. El vertiginoso movimiento de análisis de los monumentos antiguos ha despertado las variadas devociones por el románico, el ojival, el mudéjar..., subsistiendo al lado de las anteriores los entusiasmos por el clasicismo, y faltos los arquitectos de un ideal de belleza superior y propio, que no ha podido formarse todavía en nuestro tiempo, se han visto obligados á construir en las principales ciudades edificios públicos y palacios particulares en que se reproducen las formas, ya que no se vivifica el alma de las edades pasadas.

No en todas las ciudades españolas han ejercido estas reacciones de líneas su acción del mismo modo, por más que no faltan en casi ninguna las pruebas de su influencia. Valencia, Zaragoza, Málaga, Granada y otras se han dejado arrastrar poco por la corriente de las imitaciones y cultivan más dentro de sus muros, ó en sus casas de campo, un tipo de viviendas lleno, sí, á veces, de reminiscencias de pasados siglos, pero muy adaptado á su modo de ser y con el sello, en su gran mayoría, de sus respectivos territorios. Burgos acaba de terminar su *Capitanía general* con una combinación de los estilos del renacimiento y el gótico que tantas joyas la dieron en anteriores edades (1). En Salamanca y su tierra nacen con arcos apuntados las nuevas fábricas religiosas, como la Colegiata de Alba de Tormes (2). En Cartagena se destaca entre las demás viviendas la llamada *La Casa de Cervantes*, llena de elementos decorativos medio modernistas en su fachada, que produce impresión agradable y algo extraña á la vez (3). Valladolid se enriquece con el nuevo Casino de la Victoria (4), de arco de medio punto en su ingreso, arcos semicirculares separados por pilastras en el piso principal y estatuas sosteniendo el remate de la portada, formando una curiosa combinación de elementos de antiguo abolengo é innovaciones de nuestros días. La más completa y bella imitación moderna del arte de los siglos XIII al XV, en monumentos religiosos, es la puerta de la Catedral de Sevilla que ha diseñado y dirigido D. Adolfo Fernández Casanova.

Quedan luego Madrid y Barcelona como amplios escenarios en que puede estudiarse bien el carácter y la transformación de las construcciones mo-

(1) Ha sido construída por el Arquitecto municipal D. Saturnino Martínez Ruiz.

(2) Dirige su construcción el Excmo. Sr. D. Enrique María Repullés y Vargas, Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando.

(3) El Arquitecto que la ha diseñado ha sido D. Víctor Beltri.

(4) Dirigido por el joven Arquitecto D. Emilio Baeza Eguiluz.

dernas: en la primera, porque sus edificios públicos y privados forman una serie completa con todos los términos porque se ha pasado desde el modo de hacer de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, hasta el espíritu complejo, formado de tendencias muy contrapuestas que domina á la arquitectura actual; en la segunda, porque las manifestaciones de los gustos más antitéticos se han acentuado hasta la exageración, mostrando los devotos del uno ó del otro todo lo que son capaces de producir y lo que de ellos puede esperarse para el porvenir. Son, por lo tanto, los edificios de ambas dignos de ser señalados de un modo más especial.

Madrid ha revelado, en su crecimiento y mejora, esa tendencia de sus hijos á recoger, sin exclusivismos y con amor, cuanto con amor se mira en las demás comarcas. Pasando de unos barrios á otros, se ven en sus casas lo mismo el derroche de las columnas jónicas y corínticas, con sus correspondientes entablamentos, que la predominancia de las líneas tortuosas y de la alteración de las proporciones, en *rebusca de originalidad*, que caracteriza hoy todavía los primeros ensayos del modernismo.



Puerta de Toledo.

Cualquiera creería, sin embargo, que un poder superior se ha entretenido en clasificar sus construcciones según su diverso género y en señalar el tipo á que ha de acomodarse cada uno de los grupos. En los edificios públicos, no religiosos, Congreso, Palacio de Museos y Bibliotecas, Ministerio de Fomento, Bolsa, Colegio de Sordo-Mudos, etc., prepondera el gusto clásico ó sus diversas reminiscencias; en los templos se recuerdan los estilos que fueron imperando sucesivamente en el largo curso de la Edad Media, según se ve en la cripta de la Almudena, el Buen Suceso, Santa Cruz, San Fermín de los Nava-

rros y otros de acento románico, gótico ó mudéjar; en las casas domina la libertad de formas y planes más absoluta, en consonancia con la libertad individual y el variado gusto de sus propietarios.

Las líneas de todas estas fábricas han sido modificadas por la superposición de otras líneas que las asociaban en su fantasía los arquitectos, con arreglo á los gustos y necesidades de los tiempos que corremos. Desde los años de Ventura Rodríguez y Villanueva pasaron las formas helenas y romanas al través de las creaciones *berninescas*, sufriendo la influencia de su contacto, y luego puso en ellas algo de su sello personal cada autor, porque es imposible que artistas, y artistas de las razas meridionales, se limiten al modesto papel de simples imitadores.



Fachada principal del Congreso.

(Arquitecto Sr. Colomer.)

La Edad Media, piadosa y guerrera, que tan bien se revela en el conjunto de nuestros grandes monumentos de los siglos IX al XV, aparece muy dulcificada, muy tolerante, muy pacífica, muy adaptable á todas las corrientes y á todas las circunstancias en esos modelos del románico, del ojival y del mudéjar, en que se ha reproducido el cuerpo privado del alma de los originales. Son sí muy dignas de encomiar en ellas la erudición de buena ley y la delicadeza de gusto de los que las diseñaron y dirigieron, sintiendo la belleza general, pero no el estilo con que las hacían.

La Puerta de Toledo, construída en 1813, ha de ponerse á la cabeza de los

ingresos artísticos que vamos á enumerar. Se hizo en conmemoración del dichoso término de la Guerra de la Independencia, y á todos pareció más feliz el hecho que el monumento que á su recuerdo se asociaba. No supo darla don Antonio Aguado la esbeltez y la grandiosidad que indudablemente buscaba en la altura con que la construyó, pero no carece de cierto mérito, á pesar de su aspecto de pesadez; otra disposición de las columnas jónicas y pilastras que la adornan y de sus tres pasos la hubiera embellecido más. Adórnanla cascos, corazas, banderas, armas y escudos formando dos trofeos militares, y se destaca en su parte alta el grupo de España dispensando su protección á las artes, que modeló D. José Ginés y ejecutaron Barba y Salvatierra.



Portada principal de la Bolsa.

A treinta años de distancia, próximamente, comenzó la construcción del Congreso. Seis columnas corintias con contrapilastras del mismo orden forman el cuerpo saliente de su fachada, cargando sobre aquellas un entablamento y encima un frontispicio triangular. La escultura ha puesto diversos símbolos y relieves en los espacios donde se la ha permitido extenderse: en los capiteles de las columnas colocó cabeza de leones en vez del florón correspondiente, en representación de la fuerza; para el tímpano del frontispicio labró en relieve D. Ponciano Ponzano las figuras de España unida á la Constitución y rodeada de la Fortaleza, la Justicia, el Valor español, las Bellas Artes, el Comercio, la Industria, la Agricultura, la Navegación, la Paz, la

Abundancia, los Ríos, los Canales, cuanto puede ponerse en la fantasía de un pueblo que sueña con ser rico y feliz.

A los capiteles jónicos de la Puerta de Toledo y los corintios del Congreso se sustituyen en el último tercio del siglo XIX los capiteles compuestos en la mayor parte de los edificios públicos madrileños. El largo período de grandioso movimiento literario que preparó para el año de 1830 la emancipación de Grecia y la invasión de sabios que la siguió, hubo de reflejarse también en la Arquitectura, sembrándose en las fachadas las hojas de acanto, las volutas, los fustes istriados, los pórticos y los frontispicios. Pasaron luego los últimos hervores del entusiasmo helénico, hacia mediados de la décimanovena centuria, y empezaron enseguida á sentirse, de un lado, las excitaciones en los espíritus románticos de la nueva revolución política y literaria producida por la constitución de la unidad italiana, y del otro los influjos de la educación en Roma de nuestros artistas.



Portada del Colegio de Sordo-Mudos.

Revélase ésta bien y en buena forma en el ingreso de la Bolsa de Madrid, diseñado y dirigido por D. Enrique María Repullés y Vargas. Hay en todas las fábricas del mismo género y del mismo período recuerdos de las magníficas columnatas y pórticos de las más espléndidas basílicas romanas; reflejos de las mejores creaciones del Bramante y berninescas, ó imágenes amables de la ornamentación que se extendió por Italia desde las mismas postrimerías del XV hasta bien entrado el XVI; y en los muros y las dos entradas de la Bolsa se superponen á los elementos citados un cierto acento español en el modo de trazar algunos detalles y mucho del sello personal del autor en la distribución de masas y combinación de efectos.

El Palacio de Biblioteca y Museos, el Ministerio de Fomento, frente á la Estación de Atocha, el Banco y el Colegio de Sordo-Mudos, al lado del Hipó-



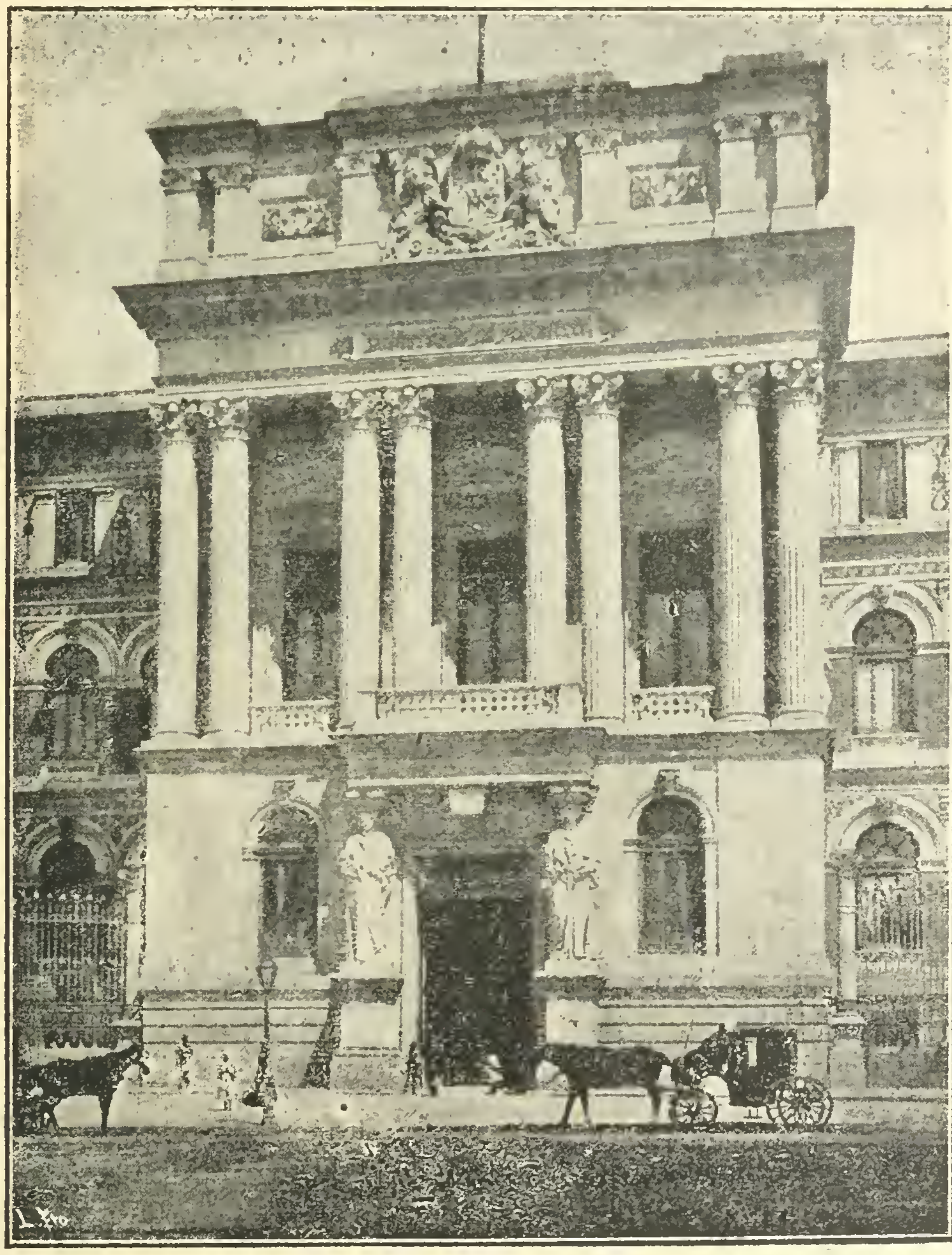
Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID

Portada del Edificio de Museos y Bibliotecas Nacionales

dromo, completan el cuadro de las portadas de los edificios públicos construídos en los mismos años que corremos, á lo largo de una línea de espléndidos paseos, embellecidos ya desde los fines del siglo XVIII por el Botánico, el Museo del Prado, hermosas fuentes y estatuas.

Nada se ha escatimado para que resultara grandioso y artístico el ingreso de la Biblioteca Nacional que mira á Recoletos. Se asocian allí para producir la impresión de lo rico y hacer gala de la genialidad de nuestros escultores, la amplia escalinata con las efigies sedentes de San Isidoro y Alfonso el Sabio; el triple ingreso defendido por las estatuas de Cervantes, Lope de



Fachada del Ministerio de Fomento.

Vega, Luis Vives y Nebrija; los medallones que ocupan los bustos de Quevedo, Mariana, Fray Luis de León y Calderón de la Barca, puestos en las enjutas de los arcos; el amplio pórtico formado por ocho columnas compuestas que se destaca sobre el fondo del cuerpo alto; el frontispicio triangular con el relieve de Querol, y las representaciones que se levantan en sus ángulos dibujándose sobre el azul del cielo.

El Ministerio de Fomento, construído por D. Ricardo Velázquez, tiene á derecha é izquierda dos estatuas á modo de cariátides que sostienen el bal-

ción del piso principal; un pórtico en éste, formado por ocho columnas pareadas de capiteles compuestos; un cuerpo alto ó desván con pilastrillas muy bajas y gran escudo en el centro, estando hoy todo coronado por otros grupos de Querol. El efecto de conjunto es bastante bello, extrañándose sólo que esta fachada, lo mismo que la del Colegio de Sordo-Mudos, que también reproducimos, parezcan algo estrechas, privadas de amplitud con relación á los edificios.

El Banco de España, que dirigió Adaro, es una manifestación de fuerza y de riqueza, diferenciándose en sus líneas de los demás que hemos citado. Hay en su ingreso un gran arco, columnas flanqueantes, relieves..., en los muros próximos ventanas de todas trazas, separándose de los otros monumentos públicos madrileños en la carencia de pórticos y de columnatas berninescas, lo mismo en el piso bajo que en los altos.



Banco Hispano-Americano.

En el edificio de la Academia Española y en la portada cercana á ella del Museo de Reproducciones, se vuelve á las tradiciones helénicas de los comienzos de la décimanovena centuria. En el segundo, para que armonice el exterior, hasta donde es posible, con los frisos del Parthenon, las Venus y las cien reproducciones griegas que se han colocado dentro. En la primera porque los que adoptaron los planos de la casa quisieron hacerla más *Academia* que *española* en el carácter de su morada.

A continuación del Banco de España y como términos de enlace entre los monumentos públicos y las casas particulares, han de ponerse los edificios construídos por grandes entidades financieras: la Equitativa, el Banco Hispano-Americano, el Crédito Lyonés. Parece la fachada de la primera un fragmento de ciudad norte-americana, trasladado sin descomponer á Madrid, y



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID

Edificio de la Real Academia Española

luce en ella, como en la mayor parte de las construcciones actualistas, la magnificencia y el poder más que el arte y la originalidad, sin que esto quiera decir que la impresión del conjunto no sea agradable. Entre las mensulitas que sostienen los balcones se han multiplicado las cabezas de elefantes con sus largas trompas, cuyas relaciones con los seguros de vida no se comprenden fácilmente á primera vista.

El ingreso del *Banco Hispano-Americano*, última obra del arquitecto Adaro, es de buen efecto con sus numerosos adornos delicados y las dos estatuíllas bajo doseletes que lucen á uno y otro lado. El frente del *Crédito Lyonés* y sus dos puertas flanqueadas de columnas acredita el buen gusto de su autor D. José Urioste, que ha hecho un palacio, alojamiento de la sucursal en Madrid de la poderosa Sociedad francesa, con cien elementos del arte del siglo XVI, tribunas llenas de relieves y altas torretas.



Cripta de la Almudena.

En los templos que se han edificado en el curso de siglo XIX, ó que se están edificando, se cambia profundamente de recuerdos y de estilo. La Edad Media de las obras teatrales y las portadas que figuran en las decoraciones, se anuncian de cuando en cuando entre los grupos de casas en que viven y se nutren prosaicamente los vecinos de la Corte. Un arco apuntado sin doseletes ni estatuítas, muy venido á menos, anuncia en uno de los barrios la capillita de un asilo; otro con pobrísimos elementos decorativos, que están declarando el quiero y no puedo, permite en éstas ó aquéllas calles el paso á una iglesia parroquial. . . . .

La portada de la cripta de la Almudena, la de San Fermín de los Navarros y la del Buen Suceso pueden tomarse como ejemplos respectivos del románico, del mudéjar y del ojival de nuestros días. Las dos primeras son, indudablemente, superiores á la última, y la segunda es la que mejor produce la impresión de los modelos en que se ha inspirado; pero debe añadirse que también son más fáciles de ejecutar los edificios de este tipo, que produ-

cir con acierto recuerdos de las espléndidas Catedrales españolas ó francesas del XIII y del XIV. La capilla *Caviggioli*, dirigida por D. Fernando Arbós, no es de un estilo puro, pero sí bella, con los acentos de las famosas fábricas de Pisa y de Florencia que lleva el autor á sus diversas obras.

Las casas particulares ricamente decoradas abundan hoy en Madrid; no podrían citarse todas sin emplear bastantes páginas. Las hay con torreones en las esquinas, como antiguos alcázares que han adelgazado algo en el curso de los años, y existen por contraste otras llenas de brillantes adornos de barro esmaltados que las dan un aspecto de sana juventud. En la calle del



Buen Suceso.

General Arrando ha reproducido bien el Conde de Cedillo en su vivienda las ventanas y otros elementos del palacio de Don Martín, en Poblet, y en el paseo del Cisne lucen caprichosos balcones de bastante buen gusto, reflejando un maridaje entre el estilo de la transición del XV al XVI y un modernismo prudente.

La fábrica de los hijos de *Labourdet*, en el enlace de la calle de Almagro con la Castellana, y el Hotel de las Cuatro Naciones en la del Arenal, demuestran hasta qué punto puede invadir el industrialismo al arte, produciendo las fachadas llamativas que convienen al carácter de ambos establecimientos. Estas construcciones, con ocho cariátides la primera, con centena-



San Fermín de los Navarros.

res de cabezas la otra, hechas todas á molde, son, respecto de la arquitectura, lo que aquellas novelas que se publicaban intercalando anuncios de zapatería ó sastrería, cuando el autor hablaba del calzado y las ropas de sus personajes. Conste, sí, que esto no es culpa de los respectivos Arquitectos, que



Casa núm. 8 de la calle del Barquillo.

tienen talento y conocimientos de sobra para hacer mucho más cuando se lo encargan.

Dos fachadas del Renacimiento contrastan por su buen aspecto con las anteriores: la señalada con el número 8 de la calle del Barquillo (1) y la que ocupa La Azucarera, detrás de la Bolsa (2). Tiene aquélla acentos de la mejor escultura de Berruguete, que el Arquitecto director supo ya interpretar muy bien en las ménsulas y otros elementos del Pabellón de España en la última Exposición de París, y se distingue la segunda por las modificaciones de un modernismo simpático, introducidas en el carácter general del arte del



Casa de «La Azucarera».

siglo XVI, y las múltiples representaciones de la caña de azúcar, sus hojas, las máquinas trituradoras y cien elementos análogos, repartidos por los balcones, los canecillos y la crestería, que la dan una originalidad de buen gusto.

La casa de los Longorias, proyectada por el Sr. Grasés y terminada por Salaberry, es un delirio de torcimiento de líneas, de *paradojas de dibujo*, de fugas de todos los conatos de regularidad en que alguna vez se tiende á caer

(1) Ha trazado el plan y dirigido su construcción D. José Urioste y Velada.
(2) La ha diseñado y dirigido D. Enrique María Repullés y Vargas.

por distracción, á despecho del autor. No ha podido cortar el segundo director estos extravíos por encontrarse ya el plan trazado, y no le acreditan al primero tanto como la Equitativa y otras obras de aspecto monumental y más correcto estilo. Las porciones altas del torreón del centro son más artísticas que el resto. D. José Salaberry ha dirigido la casa del *Blanco y Negro* y la 39 del Paseo de la Castellana, propiedad del Sr. Coc, en la que se revela devoto de otras formas muy diversas de las de la casa de los Longorias.

A cada uno de estos tipos pueden referirse otras muchas en que no se acentúa tanto la devoción por un modo de hacer determinado. Las de la calle de Sagasta, números 11 y 13, con adornos de estilo del Renacimiento (1); las de la Castellana, 15 y 17, esta última en construcción, y propiedad del señor Mitján; el palacio del núm. 49; la del Duque de Arión, dirigida por el señor Arbós; las colocadas cercanas al cruce de la calle de Lista con las de Velázquez, y las repartidas entre las dos aceras de ésta, son buenos ejemplos, entre cien, de lo mucho que ha mejorado el sentido artístico en las fachadas.



Casa de los Longorias.

Barcelona está llena de casas medioevales del cemento armado, con que se trata de suplir la escasez de las buenas piedras de construcción. En contraste con San Pablo del Campo, la Catedral, Santa María del Mar, la Audiencia y los demás augustos edificios que enriquecen la ciudad, tienen estas modernas construcciones, con vistas al pasado, algo de los transitorios pabellones de exposición; pero prescindiendo de paralelos y recuerdos, producen buen efecto la mayoría de las edificadas con fachadas artísticas, y deben calificarse algunas de muy bellas.

Hace ya bastante tiempo se levantaron el convento de las Salesas y la iglesia de los Jesuítas en la calle de Caspe, que pueden contarse entre los

(1) Pertenece la primera al Conde del Moral de Calatrava y la segunda á la Marquesa viuda de Aguila Real.

primeros ensayos de los monumentos modernos en que se hacían revivir algunos de los estilos que dominaron en pasadas épocas. Créanse así facsímiles de museo de tamaño natural y destinados á estar expuestos al aire libre, y más que como creaciones geniales, de las que distan bastante, han de alabarse las portadas de los dos templos como medios de despertar en las masas el interés por el estudio de la historia del trabajo.

La taberna-hostal, tan conocida y tan extraña por su carácter, que lleva el nombre de *Les quatre-gats*, ocupa en la calle de Montesión un verdadero palacio gótico, en cuya fachada recuerdan los escudos de armas la condición señorial de las antiguas viviendas de género parecido; representa la devoción de nuestros antepasados la efigie de un santo colocado bajo un doselete, y refrescan en la fantasía el arte de los siglos XIII al XV los arcos apuntados de los ingresos, los adornos de los balcones y cien detalles más ejecutados con primor. Ha dirigido la construcción el Arquitecto D. José Puig y Cadafalch, enamorado en todo de los ideales pasados, y bajo su dirección se ha construído también otro edificio del mismo carácter en el núm. 41 del Paseo de Gracia, con doble ingreso canopial.

Pasando de extremo á extremo, contrastan con estas resurrecciones fantásticas de formas ya muertas en el espíritu creador de los artistas, los embriones dados á luz, antes de tiempo, del que ha de ser necesariamente robusto arte del porvenir. Aquéjalos la imperfección producida por el prematuro parto, que les presagia por el pronto corta vida, y les da valor el anuncio en sus líneas de lo que podrá mostrarse grande cuando aparezca completo. En el primer lugar de los propulsores de este movimiento puede ponerse en la arquitectura barcelonesa á Gaudi, hombre de indiscutible talento, y figura notable por más de un concepto, aunque figura también en la que se acentúa de día en día el desequilibrio nervioso, reflejado en sus sucesivas creaciones, y la tosquedad suma, que antes se estimaba originalidad de carácter y hoy se cree falta de bruñido en el roce con las demás gentes.

Entre los trabajos hechos para fuera de Cataluña está el Palacio episcopal de Astorga, que hubiera sido en absoluto inhabitable y simple joya de Museo de haberse seguido por completo el plan primitivo. Dentro de la ciudad condal sorprende á los viajeros el espléndido parque de Güel, tan admirable por su desarrollo y plan general, como extravagante, más que original, en la mayoría de sus elementos. La portada del Nacimiento del templo de la Sagrada Familia de Barcelona la ha trazado dándola vida un pensamiento grandioso, y resultando luego en su realización una alucinación mental por el conjunto, y á medias un juguete por la nimiedad de varios de sus detalles. A la megalomanía que domina en su cerebro, no responden por completo ni sus medios de ejecución, ni la realidad de las obras ejecutadas, porque no pueden responder en el estado actual de la formación del estilo moderno. Se ve reflejada en su personalidad esa terrible lucha, tan simpática y tan emocionadora, entre el ideal sentido y la labor realizada, que declaran también los monumentos, las estatuas, los cuadros, las partituras y los libros de todos los albores de las épocas más señaladas por las radicales revoluciones en las artes, y se ve también que no le ha destinado la fortuna para alcanzar el triunfo en la empresa.

La *Portada del Nacimiento* en el templo de la Sagrada Familia es de todos modos un ejemplar único, del que es imposible prescindir en el estudio de

estos miembros de los monumentos, y monumento que marca una fecha en la historia de las crisis porque va pasando la arquitectura española. Hay allí algo de gruta de jardín para representar el país en que encontraron la Virgen y San José el pesebre donde refugiarse; la engrandece, en rudo contraste con la pequeñez de los detalles, el plan bien acentuado de presentar en ella un cuadro completo, lleno de luz, dulce y poético, de la venida al mundo del Redentor, como ocho siglos antes se había representado en el pórtico de Santiago, orgánica y terrible, la dramática escena del Juicio Final. En el valor y acierto de la ejecución no están los dos á la misma altura, sí á medias en el pensamiento, salvo las diferencias de tiempo y lugar.



Puerta del Nacimiento en el templo de la Sagrada Familia.—Detalle.

Sirve de centro, naturalmente, á la composición la imagen de Jesús, colocada sobre base de piedra y follaje, sostenida por una columna de caprichoso capitel, y el fondo de aquella obra de *escultura pictórica* lo componen rocas y ojivas adornadas por cadenas con bolas, cual si se quisiera asociar la imagen de la naturaleza á la del arte muy cristiano. Medallones en forma de conchas contienen relieves con episodios de los sagrados libros, enriqueciendo el conjunto como detalles dignos de una tabla flamenca. A derecha é izquierda del Niño-Dios surgen, á modo de concreciones espontáneas de las peñas, las cabezas del buey y la mula, y en los lados contrarios del doble ingreso se

destacan una efigie de hombre y otra de mujer. Numerosas estatuillas de cuerpo alargado y rostro inocente, que á veces raya en la memez, ocupan los huecos sobre las ásperas superficies y delante de los ventanales; unas contemplan con ansiosa admiración al recién nacido; otras entonan un himno de fiesta y gloria alguna eleva sus ojos al cielo. Extrañas cabezas medio borrosas, monstruos y reptiles en la base de las columnas y cien detalles más avaloran la composición, que es necesario explicar á las gentes para que éstas la comprendan.



Basa de columna en la Puerta del Nacimiento.

Prescindiendo de algunos recursos infantiles, á los que ya antes hemos aludido, se aprecia mejor la significación de esta obra. No presenta toda la originalidad con que se la hubiera querido crear, porque la expresión de un nuevo estilo no es la mezcla bastante abigarrada de elementos conocidos, como los ventanales apuntados, y otros recogidos en diferentes campos; pero sí hay fantasía y medios de producir emoción estética en la distribución de las figuras, en sus actitudes, en los relieves que parecen haberse dibujado espontáneamente en seres naturales por la influencia del santo acontecimiento, en la tristeza que expresan los reptiles y todo lo repulsivo, y la alegría, por contraste, de lo bueno y de lo bello, adquiriendo la Puerta del Nacimiento de Barcelona el valor del más alto reflejo de las actuales corrientes modernistas.

De la fachada de la taberna-hostal de *Les quatre gats*, que parece una muestra de ciertas hipocresías modernas por el carácter de la sociedad que oculta tras las arcáicas galas señoriales, hasta la del templo de la Sagrada Familia en que se declara el esfuerzo enérgico para abrir nuevos horizontes al arte y el ardiente deseo de la fe, desde aquella á ésta, repetimos, se extienden en serie numerosas fábricas en que no se acentúan tanto los estilos como en una ni como en otra y que las sirven de enlace á pesar de la inmensa distancia que media entre ambas.

La casa del núm. 121 de la calle del Rosellón; la de alquiler que ha construído D. Pedro Falqué y Urpi en la esquina de las de Cortés y Balmes, con la curiosa rotonda de la galería baja, y los talleres de J. Thomas, que se encargó de embellecer D. Luis Domenech Montaner, son tres tipos muy diferentes, á los cuales pueden referirse la mayor parte de las demás viviendas artísticas. Hay en la última un pórtico de seis columnas con algún acento jónico, que tienen istriados sus fustes en la mitad superior y llenos de flores de girasol, viñetas, hojas pinnadas y alguna cabeza animal que los adornan; es sí muy extraño que con estos elementos cause la obra la impresión de algo producido por uno de los artes orientales, contribuyendo á ello los numerosos florones estilizados que se extienden por los muros.

¿Están aquí los gérmenes del arte del porvenir? ¿Son estos desahogos transitorios de una originalidad enfermiza? Entendemos nosotros que todo lo que sea separarse de lo común y corriente, es moverse en el sentido de las soluciones de los grandes problemas planteados para el mañana, siquiera los pri-

meros pasos sean tropiezos y caídas; pero creemos que sigue olvidándose en los ensayos un factor importante, el papel también artístico y de primera línea que en las construcciones modernas han de jugar el hierro y los demás metales. Así como en las obras de ferretería que se producían en las postrimerías del XV se copiaban los ventanales de los claustros y las formas dominantes en la arquitectura, quizá estaremos hoy destinados á que se trasladen á los monumentos las líneas más bellas de la ferretería y orfebrería de nuestros tiempos. En las joyas de varias grandes casas extranjeras es donde se observa un modo de hacer de verdadera novedad y característico de la época. No se puede ya afirmar que no hay un punto de partida para la radical reforma, siquiera sea en *un arte* de los unas veces justa y otras injustamente llamados *industriales.*

Ya se acentúa esta tendencia en diferentes edificios. Las columnas de las casas de J. Thomas y de la esquina de las calles de Cortés y Balmes en Barcelona, parecen, más que de piedra, de fundición y de las destinadas á embellecer galerías de hierro. La ornamentación de las casas núms. 20 y 27 de la calle de Velázquez en Madrid es la ornamentación adoptada para los marcos de espejos, con las figuras alargadas que se dan la mano por cima de los balcones del piso principal y los grupos de frutos y flores de los demás pisos. Las cabezas que tanto abundan en viviendas de diversas localidades son de las que se repujaban en copas, centros de mesa y otros objetos de plata.

En cada edad ha partido la renovación de un arte diferente que ha pasado de utilitario ó decorativo á tener vida propia; en época de industrialismo no ha de tener nada de extraño que el eterno sentimiento de lo bello se exprese en él idealizándolo, y que desde aquí irradien las nuevas formas á todo lo demás.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI.

SECCIÓN OFICIAL

ADVERTENCIA

Desde el próximo año de 1908 se convertirá en trimestral este BOLETÍN.

En cada número se darán de 64 á 80 páginas de texto y 15 fototipias, que los Sres. Hauser y Menet proporcionan á la Sociedad por el mismo precio que las 12 que antes se daban cada tres meses, mostrando una vez más el celo y buen deseo que les anima en favor de la Corporación y de sus publicaciones.

Las Excursiones serán anunciadas en hojas sueltas, que se repartirán á nuestros consocios días antes de celebrarse aquéllas, lográndose así que nuestros compañeros se fijen más en dichos anuncios y que los viajes se puedan realizar en mejores condiciones.

Como verán fácilmente todos, la reforma se hace para que reciban más texto y más fototipias sin mayores sacrificios por su parte, y con el fin de que nuestra Revista pueda competir dignamente con las buenas Revistas de Arte extranjeras, á las cuales se la compara ya fuera de España.

ÍNDICE POR MATERIAS

EXCURSIONES

ÍNDICE POR AUTORES

PLANTILLA PARA LA COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS

BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones.

BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones

Arte · Arqueología · Historia.

TOMO XVI

1908

MADRID

30 — Calle de la Ballesta — 30

ÍNDICE POR MATERIAS

INDICE POR AUTORES

ÍNDICE DE LÁMINAS

Páginas.

Páginas.

(*) Los rótulos de estas dos láminas están cambiados.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVI.—Primer trimestre.

Arte — Arqueología — Historia

Madrid. — 1.º de Marzo de 1908.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*

Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Fototipias.

ECCE-HOMO

TABLA DEL DIVINO MORALES, DE LA PROPIEDAD DEL SEÑOR DON EZEQUIEL DE SELGAS

Pocas veces queda el ánimo más tranquilo que ante esta pintura, de que se trata de una obra perfectamente auténtica y cuya atribución es indiscutible.

El cuadro del Sr. Selgas, que reproduce la lámina, es un acabado ejemplar de lo más característico de aquel pintor solitario extremeño que, recluído en su patria, pasó la vida perfeccionando sus inspiraciones, mediante la mas adelantada técnica de su tiempo.

Nada más perfecto como pintura puede presentarse, pues su ejecución es tan esmerada que llega al análisis más minucioso, cual pudiera hacerlo el alemán más atento á ello, pero con la ventaja por nuestro artista que aquella minuciosidad con que llega á ejecutar el cabello pelo por pelo y penetrar casi en el interior de las facciones, queda armonizada por una entonación tan rica y jugosa, por un esmalte tan brillante, que nunca es dado obtener á los artistas criados en otras tierras, donde el sol no destella tan fuerte y el color no llega á obtener tonos tan brillantes.

Esto en cuanto á su técnica, porque respecto á su inspiración es tan honda, que mueve aquella imagen á la piedad más profunda, justificando por ello aquel apelativo de *divino* que obtuvo el artista.

No eran sus condiciones, ciertamente, para producir efecto en su

aplicación al exorno de las disformes proporciones escurialenses, por lo que Felipe II no lo empleó en las obras de su construcción colosal; pero tampoco era digno de su aislamiento y precaria vida, pues aconteció que al pasar el Monarca por su patria para posesionarse de Portugal, le ocurriera decirle:—Muy viejo estás, Morales—; á lo que contestó con gran sinceridad: — Y muy pobre también, señor.— El Rey le señaló entonces pensión para *comer* y para *cenar*.

Felicitamos á nuestro querido consocio, el Sr. Selgas, por la posesión de tan preciosa joya del arte.

LA CRUCIFIXIÓN

TABLA DE LA PROPIEDAD DEL SEÑOR TRAUMANN

Nadie ha puesto en duda que fuera española la importante tabla de la *Crucifixión*, de que damos la lámina correspondiente; pero siendo muy difícil obtener datos sobre su atribución, resulta de verdadero interés la siguiente carta, por los que proporciona muy curiosos acerca del autor de tan interesante ejemplar *primitivo* español.

La carta que conserva en su poder el Sr. Traumann dice así:

«Biarritz, 14 Diciembre 1907.

»Amigo Gustavo: Recibí su carta, y no he contestado enseguida por haber estado ausente, y he llegado hoy en el expreso. Y en el correo de hoy me encuentro con una carta del Sr. Traumann, que me hace la misma pregunta. Le contesto, pues, á usted para que le manifieste que, cuando yo adquirí el cuadro, lo atribuían todos los anticuarios de aquella época á Albert Durer, y esto para darle más importancia, aunque no era así, pues al limpiarlo descubrimos la firma de Antonio del Rincón. Pero como no me convenía en ningún modo, desde el punto de vista comercial, divulgar esto, sino dejar la atribución á Albert Durer, mandé *borrar* la firma, así es que hoy ésta ya *no existe*. Puede, pues, darle la atribución de autor que quieran.

. . . .

»Recuerdos á todos, y mande á su compañero y amigo,—*Joaquín Riquelme*.»



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ECCE HOMO

Tabla de "El Divino" Morales

PROPIEDAD DEL SR. D. EZEQUIEL DE SELGAS



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA CRUCIFIXIÓN

Tabla que estuvo firmada por Antonio del Rincón

PROPIEDAD DEL SR. D. ENRIQUE TRAUMANN

Sea el que fuere el criterio que adoptemos, es lo cierto que la noticia proporcionada por el Sr. Riquelme es del mayor interés, y de mucho puede servir en su día para el estudio de tan sobresaliente artista como debió ser Antonio del Rincón.

La tabla ofrece en ciertos detalles, como las cabezas de Cristo y Dimas, marcada semejanza con las de las figuras del retablo de Robledo de Chavela, aunque en el resto difiera de tal estilo; pero por el suyo se nos muestra con grandes semejanzas con la famosa tabla de nuestro Museo del Prado, el *Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, que al acusar igual pincel, resulta ya no tan aislada, por su parentesco con la del Sr. Traumann.

Todo esto es muy de tener en cuenta para el estudio de nuestros *primitivos*.

Las demás fototipias se estudian en los artículos correspondientes.

Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla.

Entre las joyas españolas de la Edad Media, cuya desaparición nunca deploraremos bastante, se cuenta, en primer término sin duda, aquella riquísima arca de metales y materias preciosas, mandada construir por el Rey de Navarra y Castilla, Don Sancho, llamado *el Mayor*, en el siglo XI, para encerrar los restos mortales de San Millán, ó San Emiliano, muerto en olor de santidad en el lejano año de 564, durante el reinado del godo Atanagildo.

Muy devoto Don Sancho de la memoria de aquel venerable varón, cuya historia empezaba á cristalizar entonces en el prototipo del justo eremita, erigió, al pie del monte en que estaba el antiguo santuario de Suso, otro suntuoso monasterio que entregó á los benedictinos, llamado de Yuso, ó sea el de abajo, en el que á más de su hermosa fábrica hizo donación de cuantos objetos eran precisos para el culto, y entre ellos mandó construir á los mejores artífices de sus días una riquísima arca para contener y custodiar los restos mortales del venerado Santo, que antes yacían en un sencillo sepulcro de tosca piedra.

No hemos de decidirnos en favor de alguna de las opiniones que acerca de la naturaleza y vida de San Millán se han formado, pues mientras unos lo consideran riojano, nacido en Berceo, según el célebre poeta Gonzalo de este lugar, otros lo hacen aragonés, del de Verdejo; pero sea de uno ú otro punto, ello es que pasando su niñez en el humildísimo ejercicio de guardador de cabras, por los revueltos días del Rey godo Teodorico, sintióse después tan inclinado á la vida contemplativa, que retiróse á las asperezas de la Cogolla, y allí pasó la mayor parte de sus días alojado en una cueva hasta la respetable edad de ciento y un años, á cuya avanzada edad, valetudinario é hidrópico, cuidaban de él unas piadosas mujeres, que asistían al imposibilitado anciano. En los postreros días de su vida predijo la ruina de la gran ciudad de Cantabria, al lado de Logroño, y así lo

comunicó á sus senadores, lo que en efecto sucedió bien pronto, siendo devastada por Leovigildo. Sintiéndose morir, llamó á otro santo varón, llamado Aselo, y en sus brazos exhaló el último aliento de su existencia.

Gran devoción debió despertar su memoria, pues hay muy fundados motivos para creer, por los restos arquitectónicos del santuario de Suso, que en los tiempos visigodos se erigió éste al lado de las cuevas que habían albergado al Santo, pues sus arcos de herradura, capiteles, planta y alzado proporcionan muy fundados motivos para así creerlo.

«Y está oy en día, aun non es desecho
un oratorio dicen que él lo ovo fecho»,

como afirma Gonzalo de Berceo.

Habiendo sobrevenido la invasión árabe, no debió ser muy grande el dominio de los dueños de la Península entre aquellas breñas, por lo que se conservó la memoria y quizá el culto del santuario, y pudieron los Condes de Castilla restablecer con toda eficacia la devoción del Santo, naciendo la leyenda de que el Conde Fernán González hizo el celebérrimo *voto de San Millán* al verle cabalgar cual Santiago, vestido de monje blanco, en la famosa batalla de Simancas.

Es igualmente objeto de disputas si ordenado el Santo llegó á párroco, pero ejerciendo después la potestad de abad de un cenobio, notas que tienen interés por lo que á nuestro particular objeto importan. Los biógrafos como San Eugenio de Toledo, San Braulio de Zaragoza y el poeta Gonzalo de Berceo no están acordes en muchas de las particularidades de su vida.

Como nuestro estudio se refiere principalmente al arca que Don Sancho el Mayor mandó construir para guardar los restos del Santo, á esto debemos principalmente circunscribirnos. Ella misma nos dirá mucho de lo que en el siglo XI se tenía como más cierto acerca de la vida del santo varón Emiliano.

Según Cean y el P. Moret, que la conocieron intacta, consistía el cenotafio, en el sentido de encerrar parte de sus cenizas, en un arca, con tapa á dos vertientes, de vara y media de larga por cinco sexmas de alto, chapeada toda ella de oro con diferentes labores, que formaban como la guarnición ó marco á veintidos chapas de

marfil esculpidas, representando pasajes de la vida del Santo, según Cean, y veinticuatro, según el P. Moret, de las cuales sólo restan diez y seis, cuyas muestras damos por las láminas adjuntas.

El chapeado de oro estaba enriquecido con diferentes labores de filigrana, sin duda, como era usual en aquélla época (1) y por cabujones con piedras preciosas, entre los cuales descollaba un hermoso carbunclo, objeto especial del capricho de una Reina y del ejemplar castigo de un monje que quiso complacerla, según tradición, y que pagó la profanación y despojo que intentaba adhiriéndosele la mano al arca, de tal suerte que sólo por la confesión de su propósito y rezos de la comunidad pudo desasirse. «El arca hizo presa del ladrón y no el ladrón del arca», dice el P. Moret.

Tan singular alhaja fué bárbaramente despojada de su cobertura de oro por las huestes francesas en 1809, mas dejaron en ella, sin embargo, las chapas de marfil, por no considerarlas de gran valor, cuando era precisamente lo más notable que tenía, y gracias á este imperito desdén han llegado á nosotros, aplicadas á otra arca de reciente construcción. Pero aún han estado expuestas á perderse, pues no hace mucho tiempo iban á ser objeto de una substracción nocturna, cuando el acaso hizo que fuera ésta impedida por un servidor del templo.

Con este motivo son hoy objeto de un proceso criminal, y gracias á este incidente, como á la pericia del excelente fotógrafo D. Santos Fernández y Santos, premiado en el Concurso internacional Luna de Londres, en Noviembre de 1904, y á la generosidad del actual ilustrísimo Obispo de Sigüenza, Fr. Toribio Minguella, que ha donado al Museo Arqueológico Nacional una colección de las fotografías, de las que reproducimos tres en fototipias, nos es dado poder hacer de tan interesantes relieves el presente estudio.

En tres series podemos dividirlos en razón al estilo, asuntos y hasta dimensiones de estos relieves, ocupando preferente lugar cuatro de ellos que representan escenas de la vida de Jesús, principalmente de sus milagros y Pasión.

(1) Como ejemplar interesantísimo de este estilo de composición criso-elefantina, pueden verse las tapas de libro de la Catedral de Jaca, de que dió cuenta el Sr. Leguina en el año II (1895), pág. 246, de este Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.



Cliché de Santos Fernández

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

RELIEVE EN MARFIL DEL ARCA DE S. MILLÁN DE LA COGULLA

Representando la Cena del Señor



Cliché de Santos Fernández *Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid*

RELIEVE EN MARFIL DEL ARCA DE S. MILLÁN DE LA COGULLA

Representando á Cristo dando vista al ciego y curando al paralítico

El primero de éstos que nos ofrece la serie, es uno dividido en dos tandas de composición, que representa la curación del ciego y la del paralítico por Jesucristo (véase la lámina).

Compañero de él es otro con muy parecida composición y motivo, siguiendo después otros de iguales proporciones, representando la *Entrada de Jesucristo en Jerusalén* cabalgando en un solípedo, que más tiene de jaca que de asno, concluyendo esta serie con el magnífico recuadro que representa *la Cena* (véase la lámina).

Son estos cuatro recuadros de marfil los mejores de todos ellos, y por su delicada talla, elegancia en las figuras y estilo de su trabajo, las creemos de ejecución francesa, y quizá llevados al Monasterio de Yuso por algunos de aquellos benedictinos que el Rey Don Sancho llamó para que lo habitaran.

Obsérvanse en ellos tales reminiscencias clásicas, á la par que tal carácter de época, que quizá puedan considerarse como muestra de las más perfectas esculturas de su tiempo, pues hay que considerar que pertenecen al comienzo del siglo XI, según todos los datos que sobre ellas tenemos, y en esa época apenas la escultura en toda la Europa Occidental daba de sí más que intentos aún demasiado pueriles.

En *la Cena*, sobre todos, el escultor se esmeró al ejecutar obra tan delicada, comenzando por las cabezas, á las que supo dar gran carácter, principalmente á la de Cristo, llena de majestad y grandeza, sólo obtenidas por el dominio del modelado de sus facciones; véese después una gracia en los paños y un primor tal en la ejecución de tan numerosos detalles, que realmente quien los realizó debía ser famoso artista en su tiempo.

Toda la composición de *la Cena* es acertada é interesantísima; la colocación de Judas, al otro lado de los demás discípulos, sin nimbo, le da á esta figura rasgos muy expresivos; la ejecución de los manjares, que artísticamente figuran sobre la mesa con otros accesorios, son de acabada factura, y el partido del mantel por delante de la mesa, extraordinariamente decorativo y plegado con suma gracia dentro de su monotonía.

Mil detalles pudieran detener nuestra atención en este interesante marfil; á cada Apóstol se ha tratado de caracterizar con su atributo propio; las manos, aunque un tanto exageradas, están movidas con

gracia y expresión; obsérvase que sólo figuran pescados como manjares, y aunque aparece el pan, no vemos representado el vino. La escena se destaca bajo un arco de tres centros, que apoya en retorcidas columnas, y en las enjutas se distinguen los remates de distintas construcciones, alguna con arcos de herradura (que quizá sea restaurada).

Ninguno de estos cuatro recuadros tiene epígrafes, al contrario de los otros que tenemos que examinar, y por su belleza artística, corrección y finura, superan á cuantos de tal tiempo se conocen, pues no hay que olvidar que el Crucifijo de Fernando I de San Isidoro de León es posterior á ellos, y que sin duda sirvieron de modelo, como veremos, á los demás ejecutados ya en España para el arça de San Millán, construída en 1053 por Don Sancho *el Mayor*.

La otra serie de ellos la constituyen actualmente seis placas, cuyos asuntos están presentados en dos cuadros, en sentido vertical, correspondientes todos á pasajes de la vida del Santo.

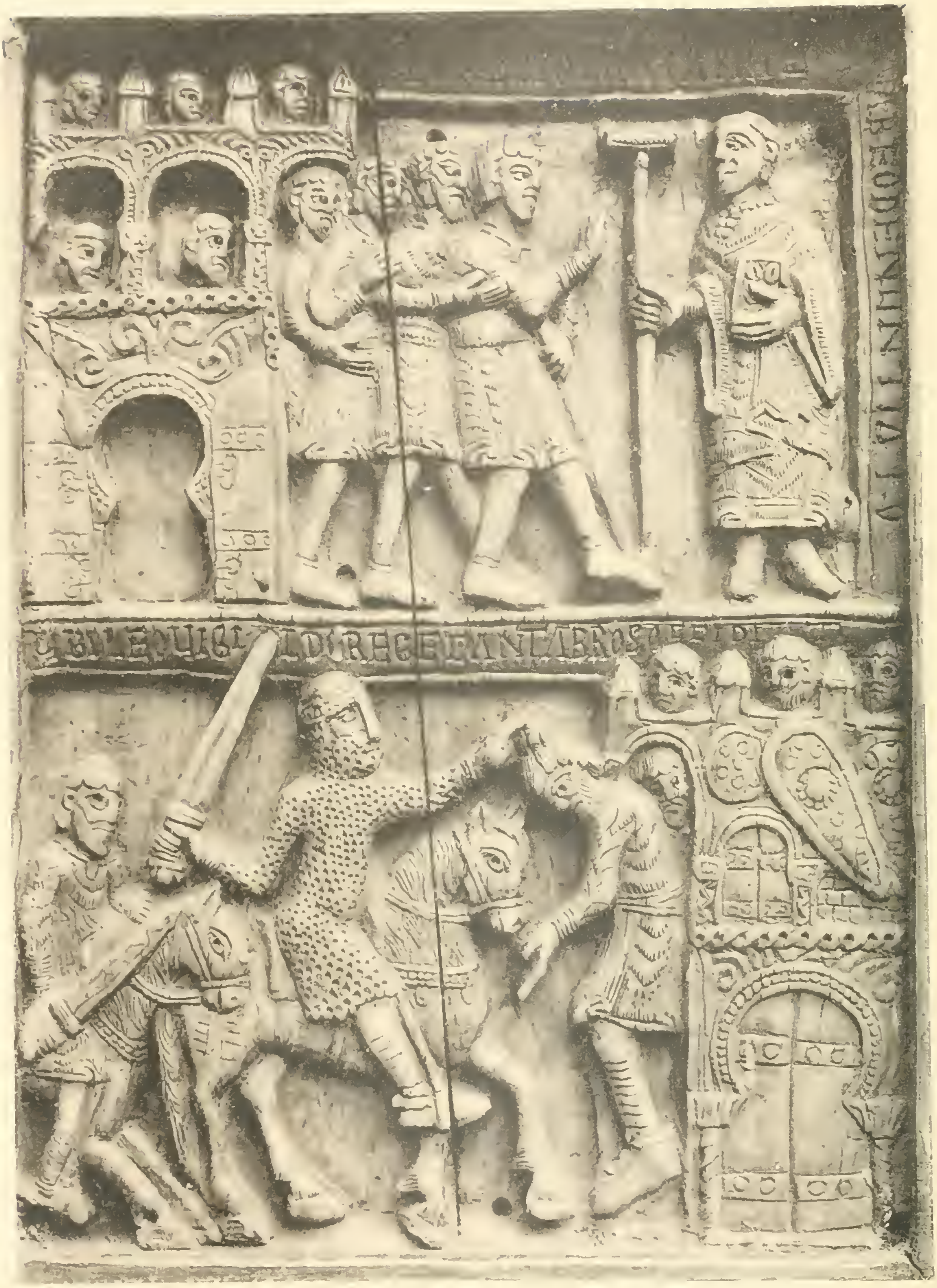
Pero antes debemos fijarnos en el principal, que nos ofrece la imagen del Santo á que estaba dedicado tan rico cenotafio.

Preferente lugar debió tener este recuadro en el arca, pues en él aparece San Millán, ó EMILIANO, de cuerpo entero, oficiando en unión de otros tres santos, cuyas figuras están cobijadas bajo los tres lóbulos de un gran arco sobre columnas, en cuya archivolta se lee la inscripción SCS . ASELLUS — SCS . EMILIANUS — ET — SCS . ETROHCIUS ET SOFRONIUS.

Sanctus Emilianus aparece en el centro, vestido de sacerdote, con gran *casulla,* bajo la que se ven los extremos de la estola y el alba interior; da el cáliz con la mano derecha á Aselo, que como hemos visto, le acompañó en el momento de su muerte, teniendo á la izquierda á los Santos Etrocio y Sofronio, que le entregan unos libros. Hay que observar que si San Emiliano ostenta el nimbo, los otros santos que le acompañaban carecen de ellos.

Como se ve, en los días de la ejecución de la caja se le concedían al Santo los honores del sacerdocio, sin señales algunas del monacato.

La ejecución de este relieve es bastante esmerada y correcta, teniendo todos los detalles primorosamente acabados. Difiere, sin embargo, bastante de los de la vida de Jesús, pero ya acusa los caracteres tan especiales de la serie que le sigue.



Cliché de Santos Fernández *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

RELIEVE EN MARFIL DEL ARCA DE S. MILLÁN DE LA COGULLA

Representando la destrucción de Cantabria por Leovigildo

El cambio de estilo, aspecto y ejecución es en éstos completo. Los anteriores han dado lugar á ellos, pero ofrecen por sí méritos muy singulares.

Las figuras, de un tipo marcadamente nacional, tienen otras proporciones y expresión; los accesorios otro carácter; la arquitectura distinto estilo. La tradición artística se enlaza más directamente con los precedentes nacionales, y la abundante epigrafía que los ilustra tiene también una dicción *sui generis*.

Podemos comenzar su estudio por el más interesante de ellos, aunque se refiera á uno de los últimos acontecimientos previstos por el Santo: por aquel que representa *la destrucción de Cantabria* (v. la lámina), en el que hay tantas cosas que observar, que merecería por sí solo un trabajo aislado.

Desde luego se nota la mano tan distinta de los primeros que lo han ejecutado; más española, sin duda, ofrece una tosquedad especial en el modelado, una menor esbeltez en las proporciones, que dan á las figuras mayor vulgaridad y aspecto más ordinario; pero en cambio resulta tan jugoso y robusto en el claroscuro, tan recio en su contextura, que adquieren por ello estas representaciones más expresión de vida y de realidad que sus modelos.

Los epígrafes explicativos de este doble recuadro especifican los pasajes en ellos representados: en el de la parte superior, el Santo, con hábitos eclesiásticos, anuncia á los habitantes de la ciudad su ruina (DE EXCIDIO CANTABRIE AB EO DENVNTIATO.) y véese á la ciudad, representada por una de sus puertas y murallas, ostentando preciosos datos arquitectónicos en su exornado arco de herradura, que cierran puertas á la oriental con goznes exteriores, presentando además en sus enjutas y festones labores asimismo orientales, que enlazan directamente con las propias del arte visigodo. En el recuadro inferior llega el Rey Leovigildo á caballo, vestido con ceñida loriga y espada en mano, y aprisiona y desola á Cantabria

(UBI LEOVIGILDO REGE CANTABROS AFFIDIT),

cuya ciudad ha cerrado sus puertas y coronado de guerreros con escudos las murallas; pero todo ello se rinde al empuje del Rey debelador.

Los datos de indumentaria y arquitectónicos que ofrece este relie-

ve le prestan el mayor interés, y como estilo artístico se le ve derivar tan directamente del visigodo español, que bien pudiera tomarse como coetáneo del suceso, á no conocerse tan determinadamente la fecha de su ejecución. A más, su derivación artística de los cuatro primeros relieves examinados es tan patente, como veremos en otros, que no podemos suponer de anterior fecha. Y es que en aquellos siglos, lejos de detenerse las corrientes del arte, continuaron sin interrupción, aunque sometiéndose á sus precedentes, y proporcionando á la Historia el espectáculo de la más delicada transición.

En otro relieve, ciertos malvados ponen fuego á su lecho estando dormido el Santo, INCENDVNT; pero al despertar se incorpora y los enemigos caen muertos, DUNT SVRGIT SE QVOQVE CEDVM. Es muy de notar en este relieve la forma del lecho, de las mantas y el uso de dormir vestido, que en otras representaciones posteriores no prevalece.

En otro se representa en el cuadro superior el milagro de que á cuantos enfermos reparte el vino, que eran muchos más de cuantos pudiera esperar, repitiendo el milagro de los panes y los peces, sanan de sus dolencias. DEPARTRVM VINI MVLTITVDINE HOMINVN SANATA.—Así, pues, colocados los personajes tras una mesa, un servidor les trae las tazas con el vino; y en el recuadro inferior se repite el caso en otra ocasión, REITERATIO MIRACVLI VT SVPRA, EN ALIA VILE.

Hay que observar en la representación de estas escenas cómo acusan la copia á su modo de la mesa del relieve de *la Cena*, que examinábamos al comienzo, en cuanto lo estimábamos por modelo de éstos, pues en la representación de la mesa y los manjares se ve clarísima la copia de aquél en éstos; pero con la particularidad notable de que no comprendiendo bien el copista la perspectiva de la mesa de *la Cena*, y no queriendo suprimir los manjares, en vez de colocarlos sobre la línea superior que indica el plano de la mesa, los grabó por bajo de éste, queriendo figurar así que estaban sobre la mesa, pero apareciendo en realidad como si se hubiesen bordado sobre la caída de los manteles.

Son estos relieves una verdadera ilustración del poema de Gonzalo de Berceo, y debe fundadamente suponerse que el vate los tuvo presentes para la redacción de sus metros, pues en otro de ellos se

representa aquella devolución de la acémila que tenía el Santo, y que por haber cegado los cuatreros le devolvieron, implorando su perdón:

> El confesor precioso de su voluntad larga
> avei una azemila, bestia era de carga
> Turibio y Sempronio vidieronla amarga
> por su mal la medraron del pasto de la carga.

Y en efecto, Toribio y Sempronio, ciegos, devuelven á San Millán la acémila que le habían robado; ellos sanaron, y el Santo vendió la bestia, dando su importe á los pobres. (No es fácil la completa lectura de este recuadro en la fotografía, aunque por su texto se ve que corresponde al del hecho que representa.) Pueden, sin embargo, leerse las palabras LATRONIBUS REDVCUNT ET SATISFATIUNT.

No es menos curioso otro relieve, éste de un solo recuadro y con figuras mayores, en el que se representa la expulsión de una casa de cierto travieso demonio que, por lo visto, traía muy atemorizado á un senador anciano y á su joven hija ó mujer que con él vivía; el Santo lo exorcita y el diablo sale ligero, echando venablos y tirando piedras por los tejados.—DE DEMONE EXPULSO A DOMO HONORII SENATORIS PARPALINENSIS.

En el último de esta serie se representa la muerte y sepelio del santo presbítero, en dos recuadros. En el superior, cuyo epígrafe no nos es dado leer, aparece el Santo en el lecho, al que se acerca un ángel para transportar, sin duda, su alma al Cielo; la presencia de un árbol á la cabecera de la cama parece indicar que la escena ocurre en el campo. En el recuadro inferior, cuatro personajes pertenecientes á la Iglesia colocan su cadáver en el sepulcro; uno de ello lleva Cruz parroquial alzada y otro maneja un incensario.— VBI RELIGIOSIS VIRIS CORPVS EIVS VMATVM EST.

Son todos los relieves de esta serie los más toscos en su ejecución; pero, sin duda, los más expresivos y con carácter nacional. Los tipos ofrecen rasgos étnicos tan marcados, que bien podemos ver en ellos á los herederos coetáneos de los Pelendones y Verones, primitivos aborigenses de los riojanos; y, sin duda, la sangre de ellos corría por las venas del artista que los hizo, cuando tan fiel como inconscientemente supo retratarlos. Su estilo corresponde, sin embargo, á la épo-

ca en que se dice fué hecha el arca, y bien pueden considerarse como los más notables que de ella tenemos; comparándolos además con las miniaturas sus contemporáneas, algunas de las más famosas ejecutadas también en el propio monasterio de San Millán de Yuso, como el célebre Códice llamado Emilianense (en El Escorial) del siglo X, obsérvase en los marfiles un progreso extraordinario, con una observación tan atenta de la naturaleza y un vigor realista, que indica haber entrado el arte, desde luego, en nuevas vías de regeneración y de adelanto. Es muy de notar que persiguiendo el artista la mayor expresión en las cabezas dotó á todas ellas de pupilas de una substancia vítrea negra, que les presta gran efecto.

Todas estas cualidades más desarrolladas, á la par que más dominadas, hasta el punto de llegar á una estilización verdaderamente estética, se observan en la que hemos dado en llamar tercera serie de estos marfiles.

Divididos todos ellos en dos ó cuatro recuadros y de labor más menuda y detallada, aparecen en éstos escenas como de recuerdo de la vida del Santo, pues en el primero que examinamos vemos á Emiliano á los pies del Obispo de Bilibo San Felices, cuando implora de él que le conceda los Ordenes sagrados—VBI VENIT AD. SCS FELICEN BILIBICENSEM. La mano del Eterno le confiere desde lo alto el Orden y la gracia del sacramento. En el recuadro inferior un ángel le infunde divino sueño, en el que le hace entrever su porvenir de santidad.—VBI IN EUM DIV INITVS IRRVIT SOPOR (1).

En otro, también de dos compartimentos, vemos á dos ciegos que recobran la vista al tocar un arca, que pudiera ser fiel esquema de la que tuvo los marfiles, colocada sobre un altar cubierto por bien plegados paños.—DE DVOBVS CECIS ILVMINATIS—dice el epígrafe—, y en la parte de abajo—DE CANDELA DIVINITVS INPLETA—nos manifiesta el prodigio de la lámpara maravillosa, que arde sin reponer el aceite, salvando así los descuidos ó aprovechamientos del sacristán, que de ello se admira.

Son estas cinco placas más orientales, más bizantinas, por así decirlo; su estilo más somero y de silueta grabada mejor que relevada;

(1) Debemos la depuración y completa lectura de estos epígrafes á la reconocida *latinidad* de nuestro excelente compañero el presbítero. D. Ignacio Calvo, jefe de la Sección Numismática del Museo Arqueológico Nacional.

la proporción y partidos de paños algo flotantes; los tipos poco realistas; los arcos, bajo los que ahora se representan las escenas de corte bizantino, igualmente que las columnas y capiteles que los sostienen, todo lo que da á estos relieves un marcado carácter oriental, quizá francés provenzal, que los hace un tanto exóticos; los genuinos españoles son los antes consignados. Ahora aparecen los epígrafes en las archivoltas de los arcos, y en el primero que tenemos á mano, dividido en cuatro pasajes, represéntase en el superior de la izquierda el acto de dar vista el Santo á una ciega—VBI SICORILA ANCILLA ILVMINATA AB IPSO—. En el de la derecha se interpone entre una mujer á la que perseguía un espantable diablo y la libra de sus garras—IRRISIO DIABOLI PRO MVLIERERIBVS CONLVCTAT.

Bajo el arco inferior de la izquierda—VBI VALE FACIT POST RECEPTA SALUTE—presenciamos la despedida de un agradecido enfermo que ha recobrado la salud, y en el de la derecha lucha el propio San Emiliano con el mismo demonio de arriba á brazo partido —DE DEMONI SC V EMILIANO— , del que nos dice Gonzalo de Berceo:

> «Luego que esto disso la vestia enconada
> quiso en el sancto onme meter mano airada:
> abrazose con elli pararti zancaiada,
> mas no le valio todo una nuez foradada.»

En otro relieve, que podemos considerar como compañero del anterior, continúan los recuerdos de los milagros del Santo; ya en el primero superior cura á una mujer paralítica—VBI CVRAT MVLIERE PARALITAM—; ya en el inferior (éste y los tres siguientes sin arcaturas) devuelve la salud á otra mujer llamada Bárbara—VALERALTIO... NOMINE BARBARA—, ó bien en el segundo superior hace salir por la boca, valiéndose del bastón de su jerarquía, al demonio, del cuerpo de un poseído—DE DIABOLO...

En el último inferior, un enfermo que ha recobrado la salud se despide del Santo—POST RECEPTA SALVTE VALDE FACIT HIE.

El último relieve aparece algo recompuesto y como si se hubiera hecho de dos fragmentos desiguales; represéntase en él tres escenas: una en la parte superior, en que se postra un personaje ante un altar para recibir la bendición divina, quedando detrás el Santo con otro personaje.—IN DIJITI NIIL SUPER EST. —En la parte inferior

se distingue, de modo algo extraño, la resurrección de un muerto—S. PATIM EST RESUSCITA —, y al lado, dos personajes tras una mesa tratan de conseguir ó se disputan la posesión de un pescado.

Tales son en concreto los 16 relieves que nos ha sido dado examinar gracias á las magníficas fotografías ejecutadas por el Sr. Fernández Santos. Sin duda no quedan más placas cuando no las ha reproducido también. Según la descripción de Cean, el total de ellas eran 22, y según el P. Moret, 24, cuando lucían recuadradas de oro y pedrería en la primitiva arca, debida á la munificencia de Don Sancho; y si seguimos el poema de Gonzalo de Berceo y la *Vida* de San Braulio, vemos que, en efecto, aún quedan pasajes notables á más de los consignados y que seguramente serían el tema de los seis ú ocho relieves que nos faltan.

En uno de ellos se representaba la aparición de un ángel ó personaje divino, y por lo visto llevaba el epígrafe de APARITIO... Esto dió motivo para que algunos críticos creyeran que el autor de tan peregrina alhaja era un llamado Aparicio, orfebre notable de su tiempo; pero como observa muy atinadamente D. Pedro Madrazo en su tomo de Logroño, de la *España, sus monumentos y artes* (NAVARRA, III, pág. 677), aquella palabra no parece significar un nombre propio, sino más bien ser la correspondiente á la aparición que representaría el relieve.

El nombre del autor del todo ó parte del arca nos es hoy desconocido, y no porque la hubiera dejado de firmar, pues su nombre lo escribió al pie del relieve que representaba la ejecución de su obra, pero con tan mala suerte para nosotros, que sólo pudo leer Cean de él las palabras... TRO ET RODOLPHO FILIO. Conocemos por ellas el nombre del hijo del maestro; pero el del padre ha desaparecido, privándonos así de concederle la gloria merecida.

Como se ve por todo lo dicho, los relieves del arca de San Millán de Yuso, restos de una de las más preciosas alhajas del siglo XI, son de un interés é importancia excepcionales para la historia religiosa y artística de España.

Ningún monumento más fehaciente de las tradiciones de aquella región ni del adelanto del arte entre nosotros. Ellos enlazan maravillosamente dos etapas importantísimas: de un lado el recuerdo del arte visigodo, continuación evolutiva del clásico á que debía la vida,

y por otro el asomo á la época de la gran influencia francesa benedictina, que había de constituir el arte de dos centurias, monacal y de retiro, pero preparatorio de aquel otro ya más civil, más de vida asociada y de relación humana que habían de representar las Catedrales ojivales. Los marfiles de San Millán deben, pues, estimarse como una de las más valiosas joyas del arte nacional de la Edad Media que poseemos.

N. SENTENACH.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

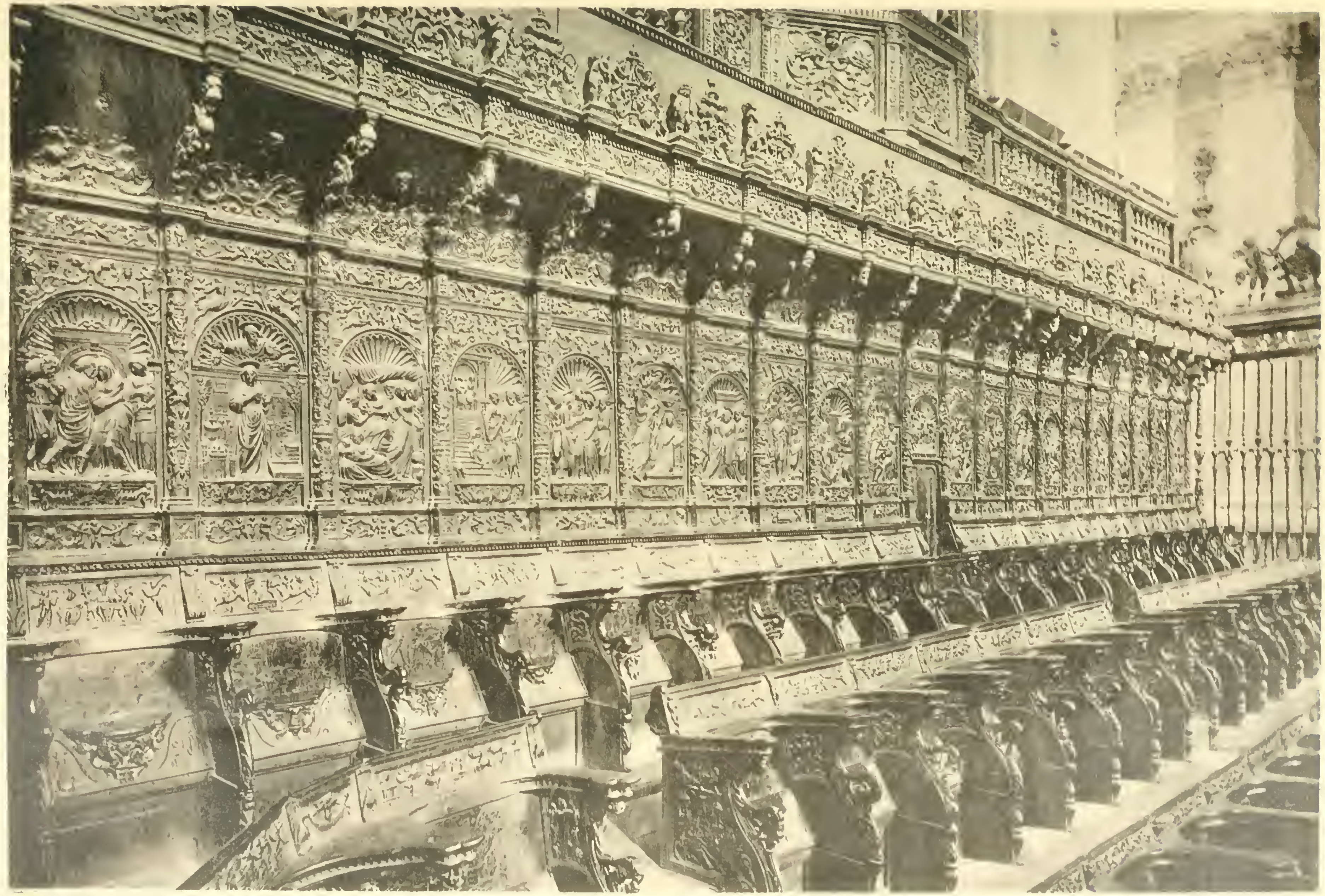
Iglesia del Pilar de Zaragoza.—Pertenece esta sillería al segundo grupo de los dos en que dividimos las comprendidas dentro del arte plateresco; y aun cuando construída en igual fecha que las de Toledo y San Marcos de León, difiere de ellas completamente, tanto en la traza como en el decorado.

Es la única de todas las españolas que consta de tres órdenes de sitiales, sumando un total de 115, labrados con buena madera de roble de Flandes y completamente cuajados de finas tallas (tal vez con exceso), representando batallas, escenas pastoriles, alegorías, animales reales ó fantásticos, ángeles, asuntos bíblicos, grupos ornamentales y multitud de caprichos.

La primera y segunda fila de asientos son semejantes; tienen brazales, paciencias y costados con caprichosos motivos, y encima de los respaldos unos pequeños tableros recuadrados (más anchos que altos) y en ellos diminutas figuras talladas, expresando variados asuntos históricos ó de costumbres.

Sobre las tres sillas del frente, que están ante la presidencial, hay otros tantos tableros, más altos que los demás, con asuntos bíblicos; y separándolos entre sí, en forma de pilastras, unas figuras de hombre y de mujer, en las que apoya un frontón triangular, decorado con dos estatuitas femeniles sosteniendo guirnaldas.

La tercera fila de sitiales, ó sea el orden superior, tiene los asientos, brazales y pequeños tableros iguales á los demás; pero sobre ellos se eleva un segundo cuerpo, compuesto de basamento con tableros ornamentales, columnas adosadas profusamente decoradas y entablamento, formando el dosel corrido, con ménsulas, frisos y crestería, excesivamente recargados de tallas platerescas. Las hornacinas que forman los intercolumnios tienen grandes relieves, represen-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ZARAGOZA

Sillería de la Iglesia del Pilar

tando episodios del Antiguo y Nuevo Testamento en uno de los lados, y de la Vida de la Virgen en el otro.

En la silla central, que es semejante á las demás, está representada la Virgen del Pilar.

Toda la obra es de gran riqueza de detalles, con algunos tableros de mérito muy superior y dignos de un estudio especial por ser verdaderas obras de arte, notándose la diferente factura de los tres entalladores que sabemos trabajaron, y quizá de alguno más que les ayudara.

Como puede verse por la fototipia, este monumento justifica el nombre de plateresco que se dió al estilo de estas tallas, pues más bien parecen trabajo de orfebre que de maestro entallador.

Se atribuye su traza y parte de la obra al artista navarro Esteban de Obray, el cual dícese cobró solamente seis ducados por aquélla y sesenta y dos mil sueldos por la mano de obra, en la que le ayudaron Juan Moreto y Nicolás Lobato, vecinos de Zaragoza. La empezaron en el 1542, terminándola en el 1548.

Catedral de Burgos.—Es la sillería de su coro una de las más características y rica en adornos, de las que se labraron en estilo plateresco; en su mayor parte es obra de Felipe de Borgoña, y consta de dos órdenes de asientos en madera de nogal, formando un total de 103, 44 bajos y 59 altos. Estos están separados entre si por columnas estriadas en espiral, desde el tercio inferior del fuste, que está decorado con variada ornamentación. Sobre las columnas hay un pequeño friso ornamental, del cual parte una gran escocia, dividida por tantas repisas como columnas hay en el cuerpo inferior; esta escocia, con un gran tablero y crestería calada, forman el guardapolvo ó dosel corrido, en el que aparecen representados en alto relieve pasajes del Antiguo Testamento, separados entre sí por estatuítas exentas, correspondientes una á cada repisa, significando otras tantas imágenes de santos y santas.

En los tableros de los respaldares altos hay relieves con escenas de la Vida y Pasión de Jesús, y sobre cada uno de ellos una hornacina de casquete en forma de concha, cuyo centro es una cabeza humana.

Los tableros bajos están decorados con motivos vegetales y animales fantásticos propios del estilo; y los asientos, lo mismo éstos

que los del orden inferior, tienen incrustaciones caprichosas de madera de boj.

Las sillas del orden inferior son semejantes á las otras, y los tableros altos, separados entre sí por pilastras decoradas, representan milagros y escenas de la vida de santos.

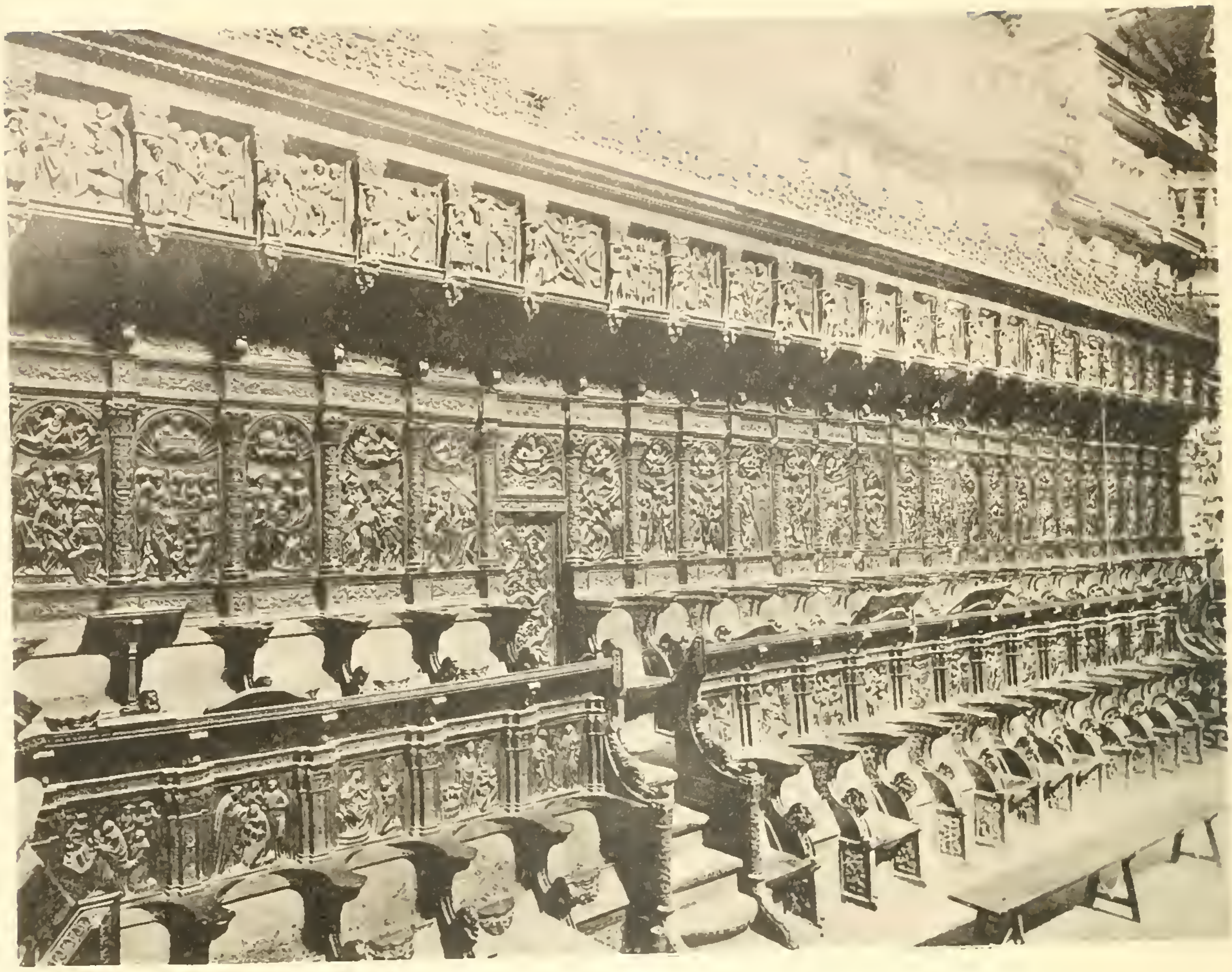
La silla arzobispal tiene en el respaldo inferior un medallón ovalado, con el Rapto de Europa (asunto extraño que no sabemos si tendrá un significado especial, ó si será sólo muestra de la influencia del clasicismo pagano); en el superior está la Oración del Huerto, y más alto, Abraham y sus hijos. Rematando en un dosel con la Asunción de la Virgen, El Padre Eterno y un pequeño obelisco que sirve de final.

En toda la obra se nota un trabajo esmerado y prolijo, estando decorados todos los espacios, sin quedar libres de adorno más que los absolutamente precisos. Hay figuras muy bien hechas y con buenos ropajes; en otras se nota cierta desproporción. Son muy curiosas: las de un *Obispo llevado por un demonio*, *el gallo de Santo Domingo* y otras de brazales y costados. Resultan muy interesantes los tableros en que aparece el grupo de *Noé y sus hijos, Noé labrando la viña, éste y su familia en el Arca dando suelta á la paloma* y mirando como vuela, etc., etc.

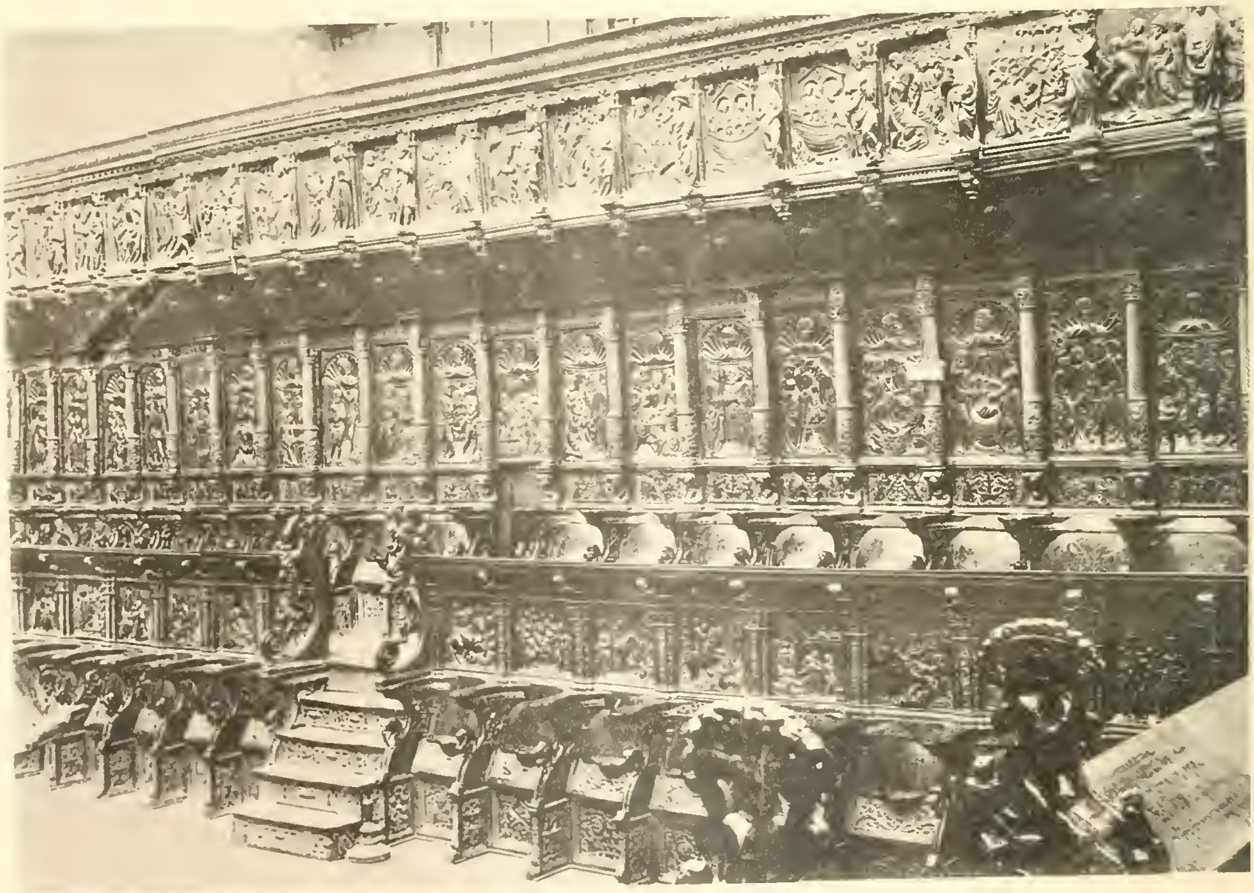
Entre los otros tableros los hay interesantísimos, tanto por la expresión como por los detalles de indumentaria y por lo que reflejan las costumbres de la época, pero que de estudiarlos detenidamente nos apartaría del objeto de nuestro estudio.

Por el año de 1527 trasladóse la sillería, desde la Capilla Mayor á la nave central, siendo Obispo D. Pascual de la Fuente de Ampudia, y entonces trabajaron en ella Esteban Jaqués y Simón de Bueras. Se hicieron las sillas colaterales, sin cortar el paso de uno á otro costado por el frente ó testero del coro, hasta que un Obispo, el Ilmo. Señor Vela, mandó trabajar la silla presidencial, tomando por modelo la del Arzobispo de Granada y gastando en ella mil ducados. Se colocó primero al lado de la del Deán, hasta que D. Antonio Zapata (1) mandó ponerla en medio, cerrando la nave y construyendo el trascoro.

(1) Tenían por armas los Zapata, gules y cinco borceguíes ajedrezados de plata y sable en souter y la bordura del campo fileteada de oro y barra de sable con la bordura de lo mismo, timbrado el escudo de una cruz y una traversa de oro con el capelo.



JAEN: Silleria de la Catedral



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BURGOS

Silleria de la Catedral

Capilla del Condestable.—Una de las capillas más interesantes de la Catedral burgalesa es la del Condestable, en uno de cuyos ángulos existe una pequeña sillería compuesta de 12 sitiales, labrados en estilo Renacimiento, con columnas abalaustradas, apartadas de los respaldos y sirviendo de apoyo á un cornisamento que forma el dosel.

Es muy sencilla y de escaso mérito artístico.

Catedral de Jaén.—Para la construcción de esta sillería debió servir de modelo la de la Catedral de Burgos, pues tanto por el trazado general como por los asuntos y forma de estar tratados, parece hija de aquélla; y decimos hija y no hermana, porque ciertos detalles parecen indicar una fecha un poco posterior, aun cuando las diferencias que se aprecian bien pudieran depender de ser otros los artistas que ejecutaran sus tallas.

Tiene, como aquélla, dos órdenes de sillas; la distribución de tableros está hecha en igual forma, con la misma abundancia de ornamentación, análogos asuntos desarrollados en los tableros, estatuítas en el cornisamento, incrustaciones en los respaldos, etc., etc., siendo las únicas diferencias los fustes de las columnas que separan los tableros, que aquí aparecen decorados en su totalidad y en la de Burgos son estriados en su mayor parte; y las conchas de las hornacinas, que en ésta tienen medias figuras de los Profetas y en la burgalesa son sólo cabezas.

Tiene el coro puertas laterales, con adornos tallados y escaleras de cinco peldaños.

Consta la sillería de 63 sillas altas y 42 bajas, mas otras 14 (siete á cada lado), destinadas á los huéspedes, separadas de las demás por unas grandes portadas de mármoles; estas sillas son semejantes á las del orden superior, pero sin que el cornisamento forme dosel, sino que está situado en el mismo plano de los respaldares. Delante de ellas, en vez de atril, hay un antepecho reclinatorio, también tallado.

La silla episcopal guarda relación con el resto de la obra, siendo su principal diferencia el mayor tamaño y el gran saliente del cornisamento.

Monasterio de Celanova (Orense).—Este Monasterio tiene dos sillerías: una en el coro alto (situado á los pies del templo), labrada en madera de nogal, pero muy sencillamente decorada con ligera ornamentación y sin figura humana, por lo cual no tiene importancia den-

tro de nuestro estudio. La otra, que también es de madera de nogal, se encuentra colocada en el coro bajo, en el centro de la nave principal, comunicándose con la iglesia por una puerta de dos hojas, en las que están talladas las imágenes de San Pedro y San Pablo.

Esta sillería está ejecutada con arreglo al mismo plan que las dos citadas, aun cuando con menos riqueza, sirviendo de motivos para los relieves de los tableros altos distintos episodios de las vidas de San Benito, San Rosendo y otros santos de la Orden.

Monasterio de Montserrat.—Esta sillería, muy interesante por sus finos relieves y esmerada ejecución, parece que fué labrada hacia el año 1578 por Cristóbal de Salamanca.

Está construída con escogidas maderas, y sus interesantes relieves representan misterios de la vida de Jesús, siendo célebre el que significa *La Tentación del Señor en el Desierto,* porque aparece el demonio en hábito de fraile (modo bastante frecuente, en aquella época, de vestir al demonio).

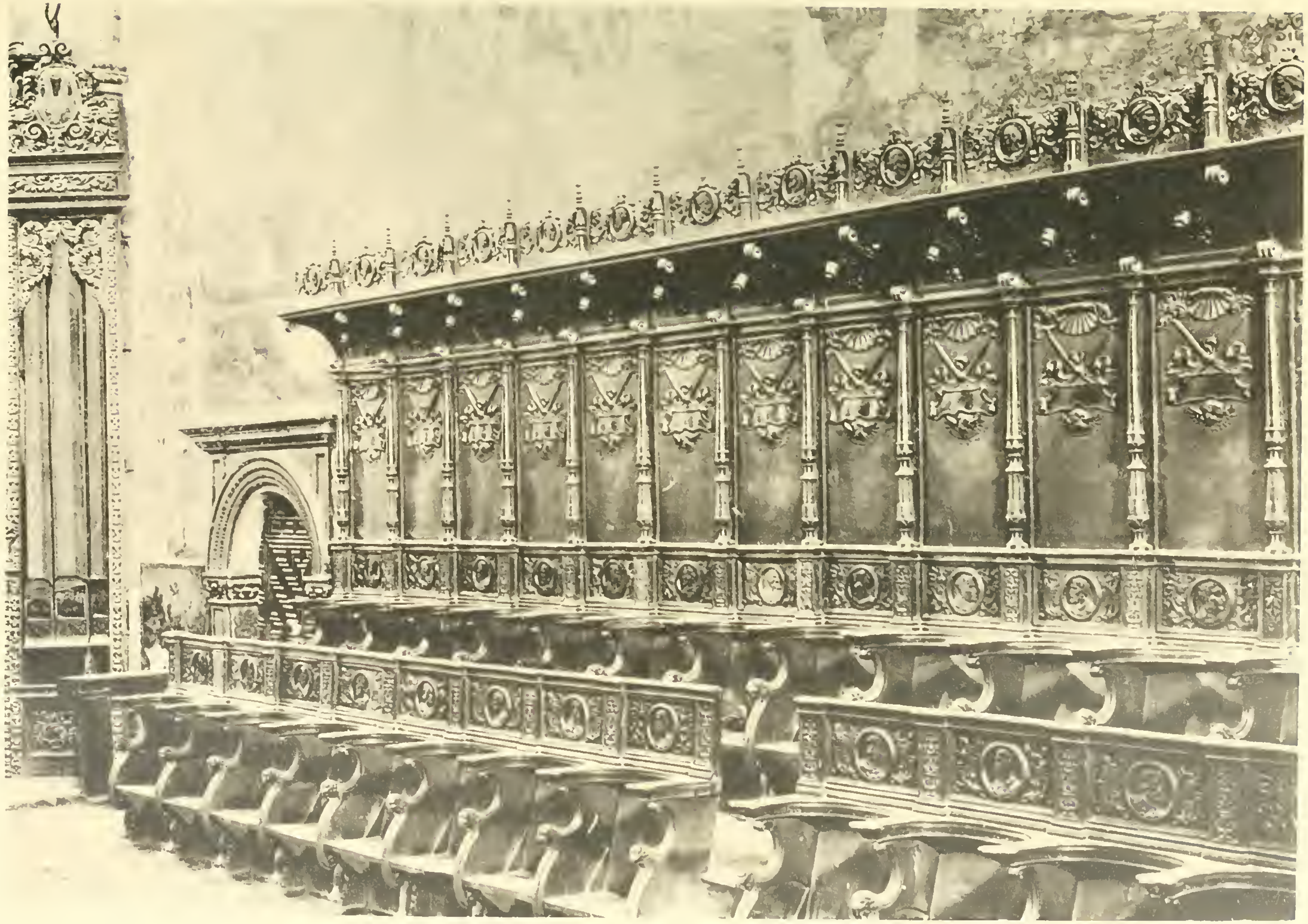
Catedral de Barbastro. —Está situada la sillería en coro bajo en la nave central, frente al altar mayor. Es de buen gusto y esmerado trabajo, y lo mismo que las anteriores de este grupo, aparece compuesta por tableros decorados, columnas separando los tableros, guardapolvo corrido y friso ornamentado.

Fué comenzada por Jorge Commón, que trabajó en ella hasta el año 1584, y la terminó Juan Cubero, natural de Barbastro, que había empezado á trabajar en ella el año 1594.

San Jerónimo de Granada. —El coro de este antiguo Monasterio está colocado á los pies de la iglesia, y su sillería, que es de elegante y sencillo estilo plateresco, consta de dos órdenes de asientos, siendo digno de atención el sillón central en forma de banco.

Las sillas bajas tienen sobre sus respaldos unos pequeños tableros decorados de un modo simétrico con tallas de arte plateresco, cuya composición consiste, en un busto encerrado dentro de un círculo y dos animales fantásticos con hojarascas y motivos característicos del Renacimiento. Separando un tablero de otro hay pilastras decoradas con gran sencillez.

Las sillas altas tienen tableros análogos á los de las bajas y sobre ellos otros mayores, sin más decoración que una concha con cintas y pendiente de ella una cartela con versículos de los *Salmos.* A los la-



Cliché de Francisco Román *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

GRANADA

Sillería del Monasterio de San Jerónimo

dos de estos tableros, pilastras abalaustradas, que sostienen una gran escocia ó guardapolvo decorado con rosetones y rematada por crestería de medallones, bichas y pináculos, en perfecta consonancia con el resto del decorado.

El tablero correspondiente á la silla prioral ostenta un bajo relieve, cuyo asunto es la Virgen María estrechando al Divino Niño entre sus brazos; encima se ve al Padre Eterno. Termina el guardapolvo en un frontón con niños sedentes á los lados.

Los brazales de las sillas extremas los forman bichas muy bien talladas.

A Gil de Siloe se atribuye la traza, y de su mano ha de ser el relieve central y algunos adornos, muy superiores á los otros, y que sin duda hubieron de servir de ejemplo para ejecutar los demás á otros tallistas, con mejor ó peor arte, pues se aprecia bastante desigualdad en la ejecución de las tallas.

En conjunto, es una sillería muy aceptable, de gran uniformidad y gusto sencillo.

Iglesia de Santa María en Berlanga de Duero (Soria).—Está situada la sillería, en coro bajo, en el centro de la iglesia. Se compone de 51 asientos, distribuídos en dos órdenes. La silla del Prelado tiene en su respaldo las imágenes de San Pedro y San Pablo, y en las puertas están talladas (combinadas con los adornos) cabezas de los Profetas. Los tableros de los respaldares y el cornisamento saliente están decorados con tallas ornamentales. Es de madera de nogal y se cree fué labrada por el año 1580.

Todas las demás sillerías pertenecientes á este período son muy sencillas, como sucede con las de la Capilla Real de Granada, Santa Inés de Sevilla y panteón de Osuna.

Sillería de la Capilla Real de Granada.—Situada en coro alto, dos órdenes de asientos, buena época plateresca con reminiscencias ojivales. Los asientos bajos tienen brazales tallados en forma análoga á los de estilo ojival y unos tableros ornamentales sin figura alguna en sus tallas. Los tableros que están sobre los asientos altos son completamente lisos, separados por pilastras decoradas que sostienen un pequeño friso decorado sencillamente. Las sillas son descubiertas, sin dosel de ningún género.

Se cree que la traza fué de Diego de Siloe.

Santa Inés de Sevilla.—La sillería de este convento (según referencias) parece ser que está labrada en madera de roble, en estilo plateresco, con grupos ornamentales de flores, frutas, escudos tallados en sus tableros, separados entre sí por columnas abalaustradas.

Osuna.—En el Panteón que los Duques de Osuna tienen en la villa de este nombre, se guarda una pequeña y original sillería de coro, colocada en el centro de la capilla subterránea.

La forman solamente once sitiales, tres en el frente y cuatro á cada lado. Es de madera de nogal, y las labores de talla que adornan los costados de cada asiento son de lo mejor y más fino que se trabajó en ornamentación plateresca. Se ven figuras humanas y de monstruos con adornos muy bien compuestos, denotando un maestro entallador de primera, formando su riqueza contraste con la sencillez de los respaldos, que son completamente lisos. Los tableros altos son igualmente sin adorno ninguno y giran horizontalmente hasta dejar libre el espacio comprendido entre las columnillas abalaustradas que los separan entre sí y sostienen la pequeña crestería calada.

Las misericordias son preciosos capiteles ornamentales.

En la *Colegial*, que está sobre el Panteón, hay otra sillería en el centro de la nave; pero es solamente obra de carpintería, sin el menor adorno.

En la iglesia del Hospital existe otra (en el coro alto) con tallas barrocas de hojarasca y cartelas sin valor alguno.

En Santo Domingo y San Francisco hay otras dos con pinturas de santos de poco valor y sin tallas, y en el convento de Dominicos otra con tallas de escaso mérito.

Catedral de Cuenca.—La sillería de esta Catedral estuvo situada primeramente á los lados de la nave central en los dos brazos del crucero, y se trasladó al lugar que hoy ocupa en la nave principal (entre la tercera y sexta arcada) para dejar sitio á la portada del claustro. Compónese, como la generalidad de las sillerías pertenecientes á Catedrales, de dos órdenes de asientos; en los respaldares del orden superior hay talladas imágenes de santos, estando divididos los entrepaños por columnas estriadas que sostienen un sencillo cornisamento. El orden inferior tiene también tableros altos y bajos, pero sin talla alguna.

La silla episcopal es de mayores dimensiones que todas las demás



Cliché de Francisco Román

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GRANADA

Sillería del coro de la Capilla Real

y tiene sobre su respaldo un escudo heráldico, y á los lados dos figuras de mujer representando la Justicia y la Gracia divinas. El escudo está partido con cinco lises en una banda y dos leones en la otra; alrededor de todo él corre una faja con souter, castillos y leones; debajo del sombrero del Obispo tiene una corona. La figura tallada en el respaldo, en vez de ser la imagen de un santo, representa la del Salvador bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo el globo con cruz con la izquierda.

Respecto al coste, época y autor de esta sillería, tenemos escasos datos, por ser el archivo de la Catedral uno de los muchos que están sin ordenar y completamente cerrados al público; hay noticias de que por el año 1557 se abonaron á un tal Villadiego, maestro entallador, la cantidad de 16.875 maravedís por reparar la sillería y por un púlpito, y sábese que trabajó también en ella el maestro Pedro Saceda, y más adelante, en 1612 y 1617, Juan Martínez, Bautista Crescencio y otros.

Las líneas generales están trazadas según las corrientes del neoclasicismo; pero abundan los detalles barrocos, propios de los siglos XVII y XVIII. La fecha de 1557, en que aún no se había manifestado en España el barroquismo, no se aviene con el decorado de los tableros ni con la silla presidencial, por lo cual nos parece que el entallador Villadiego debió trabajar para la sillería antes de su traslación, puesto que el carácter de la actual está ya dentro de lo que empieza á construirse hacia el 1612 por Martínez y Crescencio, influidos ya por las corrientes de barroquismo llegadas de Italia Nosotros creemos que la traza y carpintería en general están dentro del estilo de Herrera, y por tanto pueden ser del 1557; pero los tableros y sillón episcopal han de ser, cuando menos, de comienzos del siglo XVII, por lo cual es probable que al hacer el traslado desde el crucero (encontrando la sillería de poca vista) le añadieran las tallas y el sillón del Obispo para dar más suntuosidad á la obra.

PELAYO QUINTERO.

(Continuará.)

ANTECEDENTES PARA EL ESTUDIO

DE LA

Arquitectura Cristiana Española.

(Capítulo inédito de la Historia de la Arquitectura Cristiana Española, *premiada en el concurso internacional «Martorell» y próxima á publicarse.)*

Hasta fines del siglo XVIII nadie intentó escribir una Historia de la Arquitectura Cristiana en España. Los prolegómenos de ella están en las Crónicas de Sebastián de Salamanca (siglo IX); Sampiro, el Silense y Pelayo de Oviedo (siglo XI); Ximénez de Rada y Lucas de Tuy (siglo XIII); el Burgense y el Gerundense (siglo XV), y demás cronistas de los siglos medios que nos dejaron noticias inapreciables, aunque no siempre exactas, sobre fundaciones de iglesias y monasterios. No son menos valiosas las aportadas por algunos viajeros, aunque sólo datos sueltos pueden sacarse de sus escritos: Benjamín de Tudela (siglo XIII), Marineo Sículo y Andrés Navagero (siglo XVI), son los más conocidos.

Vienen luego la serie de escritores, eclesiásticos en su mayoría, que durante los siglos XVI, XVII y XVIII escribieron sobre Historia civil y religiosa de España. La *Historia* y demás obras de Sandoval (1560-1621); el *Viaje Sacro*, de Morales (1572); la *Crónica de la Orden de San Benito*, del P. Yepes (1609); los *Cisterciensium annalium*, del Padre Manrique (1649); las *Antigüedades de España*, de Berganza (1670); *La España Sagrada*, del P. Flórez (1749), continuada por Risco; el *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, del P. Zaragoza (1780); *El viaje literario por las iglesias de España*, de J. Villanueva (1803), y algunas más son fuentes de abundante caudal donde habrá de beber todo el que quiera escribir nuestra historia artística.

Ocioso sería analizar estas obras que andan en manos de todos. De una sola lo haré, atraído por sus condiciones especiales.

Ambrosio de Morales, el sabio profesor de la Universidad de Al-

calá y cronista de Felipe II, emprendió en 1572, por mandato de éste, un viaje por Asturias, Galicia, parte de Castilla la Vieja y otra del antiguo reino de León. A su vuelta, Felipe II, que como dice Flórez, era *hombre nacido para todo,* quiso oir de sus propios labios la relación de su viaje. Después, Morales lo escribió con el nombre de *Viaje Sacro;* pero el manuscrito que se guardaba en la Biblioteca de El Escorial no se publicó hasta 1765, por los cuidados del P. Flórez.

El objeto del viaje de Morales fué exclusivamente certificar sobre *reliquias, enterramientos reales y libros antiguos.* Sin embargo, el cronista de Felipe II, hombre de gran sentido, amplia inteligencia y espíritu abierto á todas las sensaciones, se excede poco á poco de su misión, y sin olvidarla, se entrega á la descripción de relicarios y alhajas, que tienen hoy valor inapreciable por constituir un inventario de cosas para siempre desaparecidas. Y hace algo más: entusiasmado con el arte, describe la parte arquitectónica de muchas iglesias, siendo notabilísimo y digno de llamar la atención que aquel hombre, viviendo en plena época *escurialense,* se entusiasme con las iglesitas pelagianas. Clásicas son las descripciones de San Miguel de Linio, Santa María de Naranco y de Aniago, y dignas de recordación las frases que dedica á Covadonga, prueba clarísima de alto espíritu y certero punto de vista (1). Claro es que dados el objeto del *Viaje* de Morales, y la época, no ha de pedírsele apreciaciones exactas sobre materia arquitectónica: aun sin ellas basta lo contenido en el *Viaje Sacro* para darle inmenso valer.

En el siglo XVII hay que citar como escritores técnicos, cuya importancia en la historia de la Arquitectura hemos de ver á su tiempo, á dos. Simón García, arquitecto de Salamanca, es autor de un *Compendio de arquitectura,* y si no es historiador de ella, tiene la valiosa condición de haber consignado datos de positivo interés para formarla. Algo de esto puede decirse de Diego López de Arenas, autor de un *Tratado de carpintería de lo blanco,* que demuestra la perduración en España de los procedimientos mudejares (2).

(1) Tratando de la obra de madera de la cueva, atribuída á Alfonso el Casto y tenida por milagrosa porque no se pudre, escribe: «Dios más que esto puede hacer; mas yo veo manifiestas señales en todo de obra nueva y no de tiempo de aquel Rey.»

(2) No se citan aquí todos los dogmatizadores de la Arquitectura seudo-clásica, que comienzan en Diego Sagredo y acaban en el cura Ortiz y Sanz, porque nada aportaron á la *historia* del arte cristiano español.

La verdadera historia de la Arquitectura española alborea en el siglo XVIII, con el conocidísimo *Viaje*, de Ponz, publicado en 1787. Al emprenderlo se propuso principalmente «hablar de los edificios y obras públicas que existen en España, manifestando el artificio y excelencia de algunas, así como la falta de inteligencia y propiedad de otras». A pesar de estos propósitos, trata de cuanto le sale al paso, haciendo un libro que, dicho sea con el debido respeto, fatiga y desorienta al que, engañado con aquel programa, busca la nota arquitectónica. Es, sin embargo, obra capital en nuestra historia artística; mas aquí habré de renunciar á seguirla en sus diez y ocho tomos. Su criterio está retratado por modo admirable en aquel pasaje en el cual, puesto en el ábside de la Catedral de Toledo, teniendo á un lado el «Transparente», de Tomé, y á otro el altar de San Ildefonso, de D. Ventura Rodríguez, establece la comparación entre la arquitectura churrigueresca y la neo-clásica. Todos los improperios del Diccionario le parecen suaves para la primera, y todas las alabanzas para la segunda. De la arquitectura gótica, que él cree *tudesca*, ó sea originaria de Alemania, confiesa que tiene mucho que admirar; pero su inteligencia de ella no va más lejos.

No puede considerarse en realidad como historiador de Arquitectura el ilustre D. Antonio Capmany (1779), aunque lo es, y muy notable, de la marina, comercio y artes de Barcelona. Sus noticias históricas sobre las relaciones de Cataluña con Grecia, Siria é Italia son, por incidencia, de gran importancia. Algo trata de Arquitectura en el tomo III de su obra; mas fuera de la tendencia admirativa hacia el arte gótico, muy de alabar en su época, poco se encuentra en sus páginas como datos históricos de Arquitectura, aunque otra cosa digan sus panegiristas.

Llegamos por fin á un nombre ante quien hay que descubrirse con respeto: D. Gaspar Melchor de Jovellanos. Verdaderamente se adelantó á su tiempo, no sólo por su penetración arqueológica, sino en la manera de tratar los temas de Arquitectura; porque hasta entonces estos estudios se concretaban á descripciones é impresiones de los monumentos y á datos históricos ó biográficos de fechas y artistas. No así Jovellanos, que entró derecho por el campo de la Arqueología comparada y de los orígenes de los estilos en la forma y manera que estas materias han alcanzado en nuestro tiempo.

Al publicar en 1770 el *Elogio de D. Ventura Rodríguez,* que había leído ante la Real Sociedad de Madrid el 19 de Enero de 1788, lo adicionó con unas «Notas», que son el primer esbozo de una historia de la Arquitectura española. Apartándose de la forma puramente descriptiva, investiga orígenes y establece comparaciones de gran valor. El fué el primero que protestó contra la común creencia del barbarismo artístico de los godos españoles; quien señaló la importancia de la Arquitectura *asturiana,* como denominó á la primera de la Reconquista; quien valientemente apostrofó á los arquitectos españoles para que se empapasen del arte nacional antes de ir á estudiar el extranjero; quien con verdadero talento de adivinación atribuyó á las influencias de Oriente el desarrollo de la Arquitectura gótica, sentando una teoría que ochenta años después han confirmado los descubrimientos de la Persia y de la Siria; quien entrevió que el arco apuntado había sido usado por los egipcios. Allí se apuntan por primera vez curiosas observaciones sobre la Catedral de Córdoba y la procedencia de sus capiteles; así como los primeros pasos del mudejarismo, dados por los esclavos moros que inspiraron á los artistas pelagianos.

Ante tal labor, bien puede dispensársele errores de algún bulto, naturales en la época y en hombre sometido á la influencia clásica. Negó la existencia en España de edificios visigodos; no distinguió la Arquitectura románica; calificó mal los albores del Renacimiento italiano, clasificando entre los artistas góticos á Juan y Andrés de Pisa; ignoró los monumentos de transición entre el románico y el ojival, lo que le sirvió de fundamento para afirmar que la Arquitectura ojival había aparecido simultáneamente y con entera perfección en toda Europa, y atribuyó caprichosamente á las máquinas de guerra de los cruzados las formas de la Arquitectura gótica (1), estableciendo un paralelo fantástico entre la Catedral de Burgos y un castillo de madera. Pero no era posible pedir el acierto en todo ni la exactitud en sentar doctrinas que aún hoy mismo están en tela de juicio.

Insignificante es el libro de Bosarte sobre Segovia, Valladolid y Burgos, y no merecería nombrarse si no fuera por citar la estupenda afirmación de que la Arquitectura de la Edad Media es una *depravación* de la antigua greco-romana.

(1) Un siglo después, sin embargo, el arqueólogo francés Mr. Courajod sostiene una teoría análoga en sus *Origines de l'Art Roman et Gothique.* París, 1899.

Llegamos, por fin, á la obra capital para nuestro asunto: el libro *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amirola, con notas y y adiciones de D. Juan Cean Bermúdez (1829), verdadero monumento elevado por estos dos hombres ilustres á la cultura artística de España. No he de analizar esta obra, cuyo único defecto es quizá el escaso lugar en ella concedido á la Arquitectura medioeval, aunque sí merece un examen el discurso preliminar de Cean Bermúdez, primera historia de la Arquitectura española, hecha con el carácter de tal, puesto que la obra de Jovellanos no era más que una disquisición sobre el tema.

Cean Bermúdez divide la historia de la Arquitectura española en diez épocas: I Primeros pobladores, caracterizados por las chozas de troncos. II. Venida de los fenicios, los focenses, los tartesios y los cartagineses; comienza la construcción en piedra. III. Romanos, que según el autor, habían inventado el orden dórico, el jónico y el corintio, dándoles formas que «á nadie es dado alterar sin incurrir en la nota de prevaricadores de la noble Arquitectura». IV. Los godos, de quienes dice que no conocían la simetría. Señala (progresando en esto sobre Jovellanos) como obras godas San Millán de la Cogolla de Suso, la iglesia de San Salvador de Leyre, las ruinas de Santa Leocadia de Toledo, San Román de Hornija, San Juan de Baños y la iglesia de Vamba. V. Los árabes. Este período está tratado con verdadera ignorancia del tema; pero no ha de extrañarnos, cuando hoy mismo esperamos de quienes pueden y saben una historia de la Arquitectura árabe en España que se salga de los lugares comunes, con la división de los períodos bizantino, mauritano y granadino. VI. Arquitectura asturiana. VII. Gótica, tudesca ó ultramarina. En estos períodos sigue á Jovellanos *ad litteram*, incurriendo en el mismo desconocimiento del estilo románico. Poetiza un poco también en este último período sobre las bóvedas góticas, «que imitan las palmeras de la Palestina». VIII. Renacimiento. Con Herrera llegó la Arquitectura española al colmo de la perfección. IX. Churriguerismo. Sigue á Ponz en sus insultos á los arquitectos de esta época, y llama *chafallón* á Rivera, *heresiarcas* á los Churrigueras, *furibundo* á Barbás y *badulaques* á todos los restantes. X. Seudo-clásica. Aquí agota el repertorio de las alabanzas, afirmando que la Arquitectura de

esta época fué digna continuación de los esplendores escurialenses.

Tal es, en síntesis, la primera etapa de nuestra historia arquitectónica. Antes de entrar en la segunda conviene sentar un curioso hecho. Desde Ambrosio de Morales hasta Cean Bermúdez (siglos XVI á XIX), es decir, en toda la época de amor al clasicismo con más ó menos variantes, en la que el odio á todo lo medioeval, calificado de bárbaro, es ingénito; en la época, en fin, en que se destruyen las construcciones románicas y góticas para levantar las insulsas seudoclásicas, todos los autores, Morales, Jovellanos, Capmany, Llaguno y Cean Bermúdez (con la sola excepción de Bosarte), tienen frases de alabanza para la Arquitectura de la Edad Media. Y es curioso que Ambrosio de Morales, que pasa casi indiferente ante las catedrales más grandiosas, se extasía con San Miguel de Linio y Santa María de Naranco. Honor es todo ello de los escritores españoles y prueba de su elevado criterio.

Ábrese al mediar el siglo XIX la segunda etapa de estos estudios. La más constante comunicación con los países que los desarrollaban, el desenvolvimiento de la cultura artística, el renacimiento romántico en la literatura y la aparición de hombres eminentes que á ello se dedican, son causas del notable incremento que toma entre nosotros la ciencia arqueológica. Los trabajos de Inclán Valdés, Caveda, Carderera, Amador de los Ríos, Rada y Delgado, Assas, Tubino, Savirón, Quadrado, Piferrer, Riaño, Pi y Margall y algunos más son documentos inapreciables para aquella ciencia. Mas siéndolo, no los informa el sentido que hoy se exige, pues careciendo sus autores, con ser tan eminentes, de los conocimientos técnicos necesarios á quien haya de ocuparse de arte tan exacto y preciso como es la Arquitectura, limitábanse la mayoría de las veces á estudios abundantes en fechas y documentos, pero ayunos de apreciaciones técnicas, indispensables para seguir la marcha histórica de las escuelas y de los estilos. Dedicaré breve espacio á las obras de los principales autores citados.

D. Juan Miquel Inclán Valdés publicó en 1833 unos *Apuntes para la historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, obrita de escasa importancia y que se cita tan sólo por dos cosas: ciertas apreciaciones sobre la Arquitectura visigoda, de las que en su lugar me ocuparé, y los enor-

mes absurdos que sienta sobre la Arquitectura gótica, en su afán de probar lo que constituyó el objeto de su libro, ó sea que aquella Arquitectura surge en España con anterioridad á los demás países de Europa, á los cuales nada les debe.

Entre 1846 y 1849 dió D. Manuel Assas en el Ateneo de Madrid un curso de Arquitectura española, publicado más tarde en el *Semanario Pintoresco Español.* Coincidió con aquellas lecciones la publicación por el mismo Sr. Assas del *Album artístico de Toledo;* y ambos trabajos merecen especial mención, por cuanto contuvieron apreciaciones de cierta novedad sobre el arte visigodo.

El *Ensayo histórico sobre la Aquitectura española*, del Sr. D. José Caveda, dado á la estampa en 1849, es ya una meritísima y completa historia, en la que recopilando datos de Llaguno y Cean Bermúdez y las propias observaciones, presentó con relativa extensión un cuadro completo de la Arquitectura nacional con una clasificación justa y un plan metódico. Datos interesantes, descripciones animadas, estudios de Arquitectura comparada con las demás artes de cada época y otras muchas circunstancias, avaloran este libro, hoy anticuado, pero cuya consulta será indispensable siempre á quienes de la materia hayan de ocuparse.

Tres publicaciones magnas acometiéronse por el promedio de la época que nos ocupa: *El Museo Español de Antigüedades, Los Monumentos arquitectónicos de España* y los *Recuerdos y bellezas de España.* Constituyen las dos primeras pequeñas monografías escritas por Amador de los Ríos, Rada, Assas, Tubino, Madrazo, Savirón, etc. No es la Arquitectura el tema exclusivo del *Museo;* pero no falta en él. Respecto á los *Monumentos*, cuanto se diga en alabanza suya será pálido. Si algún defecto puede achacársele es su misma monumentalidad. Con tal obra entró España de lleno en las corrientes modernas de investigación arqueológica, prestando un servicio inapreciable. Pero todavía lo es más, en el sentido arquitectónico, la publicación de los monumentos en plantas, alzados y secciones Compruébase aquí que en los estudios de Arquitectura de nada sirve la descripción más minuciosa y poco los dibujos pintorescos; que el alma, para la comprensión de un edificio, es el plano.

Trae como por la mano esta última observación á tratar de una obra que debiera haber prestado un gran servicio á estos estudios:

la *España Artística y Monumental*, de Pérez Villamil y Escosura, publicada en París entre 1842 y 1846. Son su base los dibujos representando monumentos españoles; pero de tal modo fantaseó el artista, que su obra no sólo es inútil, sino perjudicial, pues ha desorientado á algunos arqueólogos extranjeros (1), haciéndoles aceptar como fieles y exactas unas representaciones dignas tan sólo de ilustrar una «España» á lo Teophilo Gautier.

Capítulo aparte merece la célebre obra de Parcerisa y Quadrado, continuada después por muy notables escritores.

Era D. José Quadrado un historiador que hacía revivir las épocas que tocaba con su pluma. La enorme labor que llevó á cabo constituye una de las glorias nacionales, y los *Recuerdos y bellezas de España* son libros de constante consulta. Acompañaron y siguieron al ilustre escritor mallorquín, Piferrer, Madrazo, Pi, Llorente, Amador de los Ríos (hijo), Rabal, etc., etc.; pero hay que confesar que no todos brillan con igual luz que el iniciador. En conjunto, los *Recuerdos y bellezas de España*, si no es la historia de la Arquitectura española, es un libro indispensable para escribirla. Un defecto tiene: la magia de las plumas de Quadrado y Piferrer describen poetizando, y el que pretenda averiguar la disposición y estructura de un monumento, se verá mil veces perplejo y vacilante. Quien esto escribe, puede decirlo prácticamente, por haberse visto precisado en muchas ocasiones á emprender largos y no cómodos viajes para estudiar un edificio sublimemente descrito é historiado, pero medianamente visto y comprendido desde el verdadero y exacto aspecto arquitectónico.

La época que sigue es la que pudiera llamarse monográfica. Los Discursos de recepción en las Academias de Bellas Artes; las Revistas de las Sociedades sabias españolas; las monografías de monumentos arquitectónicos publicadas por la Sociedad Central de Arquitectos, por la de Arquitectos de Cataluña y por distintos particulares; los estudios publicados en los *Boletines* de la Institución libre de Enseñanza, de la Sociedad Española de Excursiones, de la Castellana, de la Catalana, de la Artístico-arqueológica de Barcelona, de la Luliana, del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos y otras *Revistas*

(1) C. Enlart la cita entre las fuentes de información de la Arquitectura española, en la Bibliografía de la *Histoire de l'Art*, de A. Michel, tomo I, segunda parte, pág. 588.

y *Boletines;* los informes oficiales de declaración de *Monumentos Nacionales;* las lecciones dadas en las Escuelas de Bellas Artes, de Arquitectura y de Diplomática, en la de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid, en el Centro excursionista de Barcelona, en el Ateneo de esta ciudad y multitud de artículos y libros más ó menos completos (entre ellos una continuación de los *Monumentos Arquitectónicos de España* con nuevo y laudatorio plan), han hecho entrar de lleno los estudios de Arquitectura española en el camino que hoy siguen en Europa, y en el cual no vamos tan retrasados como á primera vista parece (1).

¿Qué parte cabe á los extranjeros en esta serie de estudios? Permítaseme decir que, con contadas excepciones, poco y de escaso brillo. Cierto que Lubke, Choisy, Fergusson, Coirroyer y demás historiadores generales de Arquitectura tratan en sus libros de la nuestra. Pero no hacen sino sentar generalidades, fundándose en datos anticuados y sin ningún estudio directo de los monumentos. Los que han querido descender á más detenido análisis, caen en errores de bulto; así el alemán Gull confunde el estilo ojival primario con el románico-arcaico de los tiempos de Alfonso VI de Castilla; Gonse sienta de plano hechos que, como los relativos á la Catedral de Toledo, no confirman ni los documentos ni los monumentos; Marignan, que visitó España, sacó la peregrina consecuencia de que no tenemos edificios anteriores al final del siglo XII, y ni vió ni entendió nuestra curiosa Arquitectura mozárabe de la décima centuria, y Justi, aunque más conocedor de nuestros monumentos y sagaz investigador de puntos de arte español, hace sólo un rápido análisis de la Arquitectura, que no es su especialidad.

Lugar y mención especiales merecen en esta reseña dos extranjeros: el inglés Street y el francés Enlart.

Street era arquitecto. Conocedor profundo del arte cristiano (del ojival principalmente), cuyos monumentos de toda Europa había estudiado, visitó España, y delante de nuestros templos dibujó y anotó con tan certero punto de vista, que su libro sobre *El Arte gótico en*

(1) Exigirían mención capitalísima los tomos del *Inventario Monumental de España*, que se lleva á efecto con el auxilio, algo tardo y pobre, del Estado. Son varias las provincias concluidas y no pocas hay en ejecución, pero nada se ha publicado hasta ahora, ni se ve camino despejado para que el intento resulte útil á estos estudios.

España (1) ha llegado á ser *clásico*, si se me permite la palabra. ¡Lástima grande fué que Street no viese más que una parte muy pequeña de España! De todos modos, su obra es de excepcional importancia. Lo conocido de su texto me revela de hacer su análisis; basta decir que su método se funda en el estudio técnico de cada edificio, dejando á un lado las descripciones poéticas y las lucubraciones literarias.

Enlart es un arqueólogo prestigioso en Europa entera. De larga fecha datan sus estudios sobre la influencia de la Arquitectura francesa de la Edad Media en los demás países, y entre ellos en España (2): y en una obra moderna ha acometido de lleno la empresa de historiar nuestros monumentos (3). Entre sus primeros trabajos citados y este último, media una gran distancia: aquéllos son fragmentarios, y éste es de conjunto; aquéllos se inspiraban en un exclusivismo falsamente patriótico (francés, claro está), y éste ya reconoce en nuestra Arquitectura otras fuentes y un fondo autóctono; aquéllos demostraban una carencia de conocimientos de nuestros monumentos y de nuestros escritores, y éste ya aparece mejor informado. Mas á pesar de ello, ¡cuántos errores, qué confusión y qué falta de orientaciones en la marcha de nuestra Arquitectura! ¡Qué superficial examen ó que desconocimiento de los monumentos! ¡Qué caos en las apreciaciones! La obra de Enlart es, en resumen, un intento apreciabilísimo y en él se nos reconoce, por vez primera, la *beligerancia* en la Europa monumental; pero no servirá de mucho á los que persigan la marcha progresiva de la Arquitectura española.

Finalmente; entre las obras extranjeras relativas á nuestra arquitectura deben citarse dos casi exclusivamente gráficas: *La Arquitectura en España estudiada en sus principales monumentos*, por el arquitecto Max Junghandel, colección de vistas fotográficas con texto su-

(1) *Some account of Gothic Architecture in Spain;* by George Edmund Street. London, 1869.

La parte relativa á Cataluña ha sido traducida al catalán y publicada.

(2) «Origines de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal» (*Bulletin Archeologique:* 1894).—«Origines de l'Architecture gothique en Espagne» *(Bulletin de l'Unión syndicale des architectes français:* 1896).—«Villard de Honnecourt et les Cisterciens» (*Bibliotheque de l'Ecole des Chartes:* 1895).—*Manuel d'Archeologie française:* 1904).

(3) *Historie de l'Art depuis les premiers temps chretiens jusqu'a nos jours.* publié sur la direction de André Michel; Armand Colin, Paris, 1905.

mario (en alemán), de D. Pedro de Madrazo (Gilbers, Dresde), y *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*, por Dehio y Bezold (Stuttgart, 1901), copiosa serie de plantas y secciones de monumentos que completan las de los *Monumentos arquitectónicos de España*.

Tal es el arsenal de datos con que cuenta el que en la actualidad acometa la magna empresa de historiar la Arquitectura española. Sobre tan fuerte andamio puede intentarse construir el edificio conforme á los procedimientos de la arqueología moderna.

VICENTE LAMPEREZ Y ROMEA,
Arquitecto.

Monumentos artísticos de Vizcaya.

DOS PALABRAS

Cualquiera que lea, ya las historias y publicaciones que acerca de las Provincias Vascongadas se han escrito especialmente, ya los tratados generales y particulares que sobre la arquitectura cristiana en la Península Ibérica se han publicado, se formará idea pobre del arte religioso en el país vasco, no creerá que existan más que aquellos monumentos hasta ahora conocidos, y muchos de ellos ni siquiera estudiados, que le causen pasmo y despierten nobles sentimientos de profunda estimación, su espíritu se llenará de tristeza al notar la escasez de fábricas cristianas y artísticas en la región vascongada, sobre todo en Vizcaya, al contrario que en el resto de España, donde se admiran suntuosísimas obras erigidas por los Césares, sencillos restos de la monarquía asturiana, bulliciosas lacerías y prodigiosas alharacas del voluptuoso arte oriental, lóbregas y sombrías iglesias del románico-bizantino, esbeltas y atrevidas fábricas del ojival, geniales y ostentosas del plateresco, clásicas y majestuosas greco-romanas, caprichosas y delirantes del churriguerismo.

Mas no se desaliente y embargue su ánimo; deseche la melancolía y la tibieza, justificadas por tal creencia; la ignorancia y el indiferentismo, motivados por tal escasez, y visite los monumentos que están clamando un investigador que los saquen del abandono en que yacen y del olvido en que se les tiene; dígnese contemplar los que subsisten aún sobre pintorescas colinas, en amenísimas vegas y frondosas hondonadas, para convencerse del florecimiento artístico en el país vasco en aquellos tiempos posteriores á la irrupción de los bárbaros del Norte y de la invasión sarracena; entre en aquellos sagrados recintos para que renazca el debido entusiasmo, enalteciendo las bellezas petrificadas en aquellos restos de antigua grandeza, y estu-

die con amor é indecible constancia las marcas indelebles, impresas en las esbeltas portadas, caprichosos capiteles y hermosos ventanales, pues si, como dijo el Marqués de Monistrol, «la arquitectura ha sido la traducción plástica del pensamiento humano, y siempre sus líneas han escrito sobre la superficie de la tierra la historia de los pueblos» (1), allí verá traducido el desarrollo del arte arquitectónico de la intrépida Vasconia al asociarse á las demás regiones de la Península que la prestaron apoyo al establecerse en el país eúskaro; allí verá escrita la influencia poderosa que la religión de Cristo ejerció en la civilización de los vascos, religión que se mantiene firme y constante en el corazón de los hijos de Aitor; allí verá impresa la huella destructora de las feroces é inhumanas luchas fratricidas, pequeñas al principio de la Edad Media, más terribles y sangrientas al alborear el Renacimiento; allí verá manifiesta la acción demoledora de los elementos de la naturaleza, la ignorante despreocupación de los hombres y el deplorable abandono en que han estado aquellas «páginas de piedra», como las llama el escritor vasco señor Lecanda.

SANTA MARÍA DE GALDÁCANO

El viajero que, yendo desde Bilbao á Durango, se detenga en la anteiglesia de Galdácano, distante nueve kilómetros de la capital vizcaína, y extienda su vista por la falda meridional de la sierra de Ganguren, verá entre varios caseríos, comparados por el autor de los cuentos *Color de rosa* á una bandada de palomas que se posan sobre el verde, asentada sobre tupida planicie, un vetusto é infelizmente abandonado edificio (2), muy digno de estudio de artistas y arqueólogos, dominando con majestuosa mirada la extensa cuenca del río Nervión, destacándose la graciosa silueta de sus quebradas líneas del fondo de la sierra, distinguiéndose frondosa hiedra que, colgando de los esbeltos canecillos, cubre la sencilla fachada del Poniente. Si-

(1) Discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 10 de Agosto de 1868, pág. 14.

(2) Desde el 9 de Agosto de 1896, en que se inauguró la nueva iglesia parroquial de Galdácano, ha quedado relegada la antigua iglesia á la condición de una ermita en despoblado y á merced de la inclemencia del tiempo.

guiendo el camino real llégase al cruce de dos caminos, el que va á Durango y otro que llega hasta el pórtico de la iglesia antigua de Santa María, como la llaman los vecinos de Galdácano. Rodéala por Levante y Poniente una calzada que parece ser el itinerario de los peregrinos que transitaban á Santiago de Compostela, pasando antes por Larrabezúa, villa del tradicional árbol de Arechabalagana; circúndanla seis caseríos, cuyos moradores rinden culto á la veneranda y bizantina imagen de la Madre de Dios, colocada en uno de los lados del plateresco retablo (1).

BOSQUEJO HISTÓRICO

I

Antes de dar principio á la descripción del venerando templo de Santa María de Galdácano, «verdadera epopeya religiosa escrita en laboriosas piedras sillares», según frase del mencionado escritor felipense Sr. Lecanda, creo conveniente hacer un ensayo histórico de la arquitectura cristiana en Vizcaya, no estudiado hasta ahora (2), para determinar la época y caracteres del tiempo en que fué construída tan interesantísima obra, único camino posible para salir de la confusión en que nos encontramos; pues respecto á los monumentos cris-

(1) El pueblo de Galdácano tributa homenaje á su antigua Patrona en su primitiva iglesia, el día de la Natividad de la Virgen y el día de Animas.

(2) El Sr. D. José Amador de los Ríos, en varios artículos que con el epígrafe de «Estudios Monumentales», «Las Provincias Vascongadas», publicó en la *Revista de España*, números 80, 81, 83, 85 y 87 del tomo XXII, estudia los caracteres de las construcciones cristianas en el país vasco, describiendo y analizando particularmente las iglesias de San Andrés de Armentia y Santa María de Estibaliz (Alava), de las que escribieron concretas monografías D. Manuel Díaz de Arcaya y el Académico D. Sixto Mario Soto; del templo de Idiazabal (Guipúzcoa), y no Villzabal como la llama el insigne arqueólogo; da á conocer también la Cruz Dominicana de Durango; los sepulcros y enterramientos de San Pedro de Tavisa, en Durango; del de Herrán, en Orduña; de los de Vélez de Guevara, de San Miguel de Oñate; del de Don Rodrigo de Mercado y Zuazola en la misma iglesia; del de Pero Martínez y de D. Diego de Alava y Esquivel en la parroquia de San Pedro, en Vitoria. De los monumentos vizcaínos sólo menciona los más notables.

El único que se ha ocupado tanto de las construcciones religiosas como civiles de Vizcaya ha sido el ilustre Superior de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, de Alcalá de Henares, Rdo. D. Juan José de Lecanda, en diversos y acertados artículos que ha publicado en el diario de Bilbao *El Nervión* con el título de «Páginas de Piedra de la Historia de Vizcaya», dándonos á conocer sus impresiones de viaje, hechas á los monumentos que ligeramente describe.

tianos vizcaínos de todas las edades, sólo leemos en los historiadores indicaciones siempre indeterminadas y vagas, sin apreciaciones del mérito de tales obras y muchísimo menos de la analogía con monumentos de otras regiones que nos indiquen los signos determinativos que nos puedan ilustrar en el conocimiento ó fin que tuvieron los constructores al proyectar tan valiosas fábricas, notándose las deficiencias que Caveda nos manifiesta acerca de los cronistas del siglo XVI. En este modo somero y vago de juzgar los monumentos cristiano-vizcaínos no existen desavenencias ni criterios distintos, excluyendo el famoso *Idolo de Miqueldi*, en Durango; la caprichosa capilla de *San Miguel de Arrechinaga*, en Marquina, y los curiosos *Sepulcros de Arguineta*, en Elorrio (1), de los que se han escrito tan diferentes juicios acerca del origen de tales construcciones.

II

¿Cuándo tuvo origen y fundamento el arte cristiano en Vizcaya? Sin duda alguna cuando fué predicado el Evangelio en esta región y fué abrazada la nueva Ley por los hijos de Euskeria. Y ¿cuándo se introdujo el cristianismo en Vizcaya? Asunto es este de suma importancia y de difícil solución, que ha motivado diversos pareceres entre los que han desarrollado tan vasta materia. Domínguez y Benguria (2) remonta los orígenes de la religión cristiana á los primeros siglos del cristianismo, aduciendo «el hecho incontrovertible de no contarse en el martirologio español mártir alguno sacrificado en el territorio comprendido en las Provincias Vascongadas», contra «las repudiadas teorías de los muy habilitados literatos, que no han tenido embarazo en manifestar que los habitantes de este país vivían aislados, incomunicados, sumidos poco menos que en la barbarie, han considerado como refractorios y hasta indignos de alcanzar la inteligencia de la moral de Jesucristo». El Sr. Labayru sostiene que «hasta principios del siglo V puede decirse que Vizcaya no empezó á ser cristiana, y su cristianización bastante completa á fines del VI» (3),

(1) Nuestro amigo D. Darío Areitio, ilustrado Bibliotecario de la Diputación de Vizcaya, publicará en breve una extensa Monografía acerca de estos sepulcros.

(2) *Jaun Bermeo.—Fastos Históricos y Defensa de la M. N. y M. L. Villa de Bermeo...*, por Santos Domínguez y Benguria; t. I; Paraná, 1902, pág. 84.

(3) *Historia general del Señorío de Vizcaya*, por el presbítero Estanislao I. de Labayru, 1895, t. I, cap. XV.

negando «la autenticidad de la *sierva de Jesucristo* «Vilella», que murió en Vizcaya en el año 77 de nuestra Era», que defienden el Padre Henao y Floranes. Fantástica nos parece la opinión de los señores Amador de los Ríos (1), Cánovas del Castillo (2) y Cénac de Moncaut (3), y de otros historiadores, de que hasta muy entrada la Edad Media no se difundió el cristianismo en la región vasca, fundados en la carencia absoluta de monumentos cristianos de remotas épocas; pero la opinión más razonable y conforme con los principios de sana crítica nos parece la del erudito cronista de las Provincias Vascongadas Sr. Echegaray (4), á quien sigue Díaz de Arcaya (5), «de que la fecha en que la influencia bendita del cristianismo comenzó á irradiar sobre los euskaldunas, puede remontarse nada menos que hasta el siglo III de nuestra Era». No carece de fundamento «que el cristianismo tardó mucho en ser la religión de los vizcaínos, después que Santiago, y acaso también San Pablo, lo predicaron en España», sospecha del Sr. Lecanda por «lo abrupto é impracticable entonces de los bosques de la Euscalerría, lo inaccesible de las montañas, la hostilidad de sus pobladores á recibir influencia alguna de extraña dominación é imposiciones de ningún género, y el apego entrañable á sus costumbres y á sus creencias religiosas» (6). «Las cristiandades formadas por San Saturnino y San Honesto en Navarra, y por San Prudencio en el territorio que hoy donominamos la Rioja, y por San León en la Aquitania, debieron ser la base de partida para la predicación en Vizcaya de la religión de Jesucristo», prosigue el mismo Sr. Lecanda.

Que el origen del cristianismo en Vizcaya se remonta á la tercera centuria de nuestra Era, se deduce de las razones ya aducidas por

(1) *Estudios Monumentales y Arqueológicos* arriba citados.

(2) Introducción de D. Antonio Cánovas del Castillo á la obra «*Los Vascongados, su país, su lengua*, por D. Miguel Rodríguez Ferrer; Madrid, 1873.

(3) *Histoire des peuples et des Etats Syrénéens*, por Cénac de Moncaut.

(4) *Introducción del Cristianismo en el País Vasco.* Conferencia de D. Carmelo de Echegaray, leída por el autor en el salón de Actos del Instituto de Guipúzcoa el día 30 de Septiembre de 1904; San Sebastián, 1905.—También ha tratado este asunto el ilustre cronista en su obra *Las Provincias Vascongadas á fines de la Edad Media*, pág. 47, 73 y 74.

(5) *Armentia, su Obispado y su Basílica de San Andrés*, por Manuel Díaz de Arcaya; Vitoria, 1901, pág. 39.

(6) *Páginas de Piedra de la Historia de Vizcaya*, por D. Juan José de Lecanda. Suplemento Literario de *El Nervión* del 17 de Enero de 1898.

escritores de gran autoridad. «Se sabe por innegable documento—dice el Sr. Díaz de Arcaya—, que ya en 312, en tiempo de Constantino *el Magno,* existía Obispado en Calahorra, pues este Emperador hizo al Obispo de Calahorra sufragáneo del de Tarragona. No hay porqué esforzarse en hacer ver que los Obispos de Calahorra, con el celo propio de aquella época, mandarían sacerdotes á todas las regiones contiguas para propagar la santa doctrina del Crucificado» (1).

No basta atender al estilo arquitectónico de las construcciones hasta hoy conocidas ó de los restos de otras anteriores que aún se conservan, «manía que lleva por lo común al absurdo» (2), según frase del P. Fita. Visítese iglesia por iglesia, ermita por ermita, caserío por caserío, seto por seto, y entonces podrá afirmarse con conocimiento de causa la carencia absoluta de construcciones cristianas anteriores á la época de los siglos medios. «Si al extremo de España, que podemos llamar último por ser el menos concurrido y el más agrio—continúa el insigne epigrafista—iluminaba la fe valientemente en los días de Diocleciano, ¿cómo ha de parecer imposible esto mismo en la Vasconia y Vardulia, cruzadas por vías militares, erizadas de puertos ó emporios de nuestro comercio océanico con la Galia y ambas Bretañas?» «Si ya por el año 270 se internaban los propagadores de la ley de Cristo—dice nuestro ilustrado amigo Sr. Echegaray en la citada Conferencia—hasta lo más fragoso de Asturias, según consta de descubrimientos arqueológicos..., los que llegaban hasta la asturiana Corao bien podían llegar también á los valles de Iraurgui y de Marquina, de Guernica y del Vidasoa; pues si quebrado era el país vasco y difíciles los medios de comunicación, no menos practicables eran los desfiladeros que separaban á Asturias del resto del mundo». ¿Qué nos ha transmitido la tradicional devoción á los santos mártires calagurritanos Emeterio y Celedonio, y los santuarios levantados en su honor, ya el erigido en Larrabezúa, ya en otros pueblos, sino las relaciones que desde los primeros tiempos del cristianismo debieron de existir entre los que vivían á orillas del Ebro con los de los abruptos bosques de Vizcaya? Por no permitirlo el fin de nuestro trabajo no aducimos más razones y las que han formulado los eminentes es-

(1) *Armentia...*, pág. 43.

(2) Carta del P. Fita á Mañé y Flaquer, fechada en 18 de Enero de 1877. Véase *El Oasis*, tomo III, pág. 320 y siguientes.

critores que han estudiado á fondo el origen y desarrollo del Evangelio en el país vasco.

III

¿Qué monumentos existen en Vizcaya de los primeros tiempos de la Iglesia? Por desgracia, ni vestigio, ni señal alguna, ni memoria que nos sirva de norma para adivinar el estilo á que se sujetaron las primeras construcciones, las que primeramente, según Labayru, «fueron pequeñas ermitas que, colocadas por lo general en los picos ó en los espesos bosques de los remansos y estribos de las alturas, congregaban de cuando en cuando á los fieles desparramados en varias leguas al contorno (1). Estas ermitas serían fábricas modestísimas de madera, toscas y pequeñas, ya que la pobreza del país no permitiría gastos cuantiosos en tales construcciones, no sólo en los primitivos tiempos de la religión cristiana en Vizcaya, sino aun en la Edad Media, cuando se levantaban edificios civiles y religiosos endebles, como hemos visto en bastantes iglesias y ermitas sobre todo, construídas algunas en el siglo XV, cuya techumbre es de madera y las paredes de simple mampostería.

Muestra ruda son la humildísima parroquia de San Miguel de Elejabeitia en el valle de Arratia, la ermita de San Cristóbal del barrio de Iturreta (Marquina) (2) y la parroquia de Santa María Magdalena

(1) *Historia de Vizcaya*, tomo I, cap XL.—Iturriza en su *Historia de Vizcaya*, pág. 64, opina que los vascos «después que abrazaron el Santo Evangelio fueron edificando las parroquias en las barriadas ó cofradías de casas que estaban esparcidas por las montañas, eligiendo los parajes solitarios y eminentes..., y después fueron algunas de ellas suprimiendo y otras trasladadas á los llanos y parajes más comunicados». En una nota añade: «No se fundaron éstas (las parroquias) en los lugares hasta el año 400, y en las ciudades hasta el 1110, según refiere D. Manuel Arna de Lara al folio 25 de la *Descripción breve de España* , y según lo decretado en el Santo Concilio Africano, celebrado el año de 403, no se podían fundar donde no hubiese cuerpo santo ó reliquia, á quien se dedicaba, mandando se derribasen las que estaban sin reliquia. En el canon 38 del Concilio cuarto Toledano, celebrado el año de 633 con la concurrencia de los Prelados de todas las provincias de España, se estableció, que si los fundadores de iglesias, ó sus hijos, llegasen á verse en necesidad, fuesen alimentadas por ellos».

(2) Según escribió el vascófilo inglés Edward S. Dodgson (véase *El Nervión*, 14 de Septiembre de 1906) en una visita que hizo á la citada ermita, hace observar la original bóveda de estilo ojival en el siglo XV, construída de madera, tal vez única en Vizcaya. Es curiosa la inscripción que leyó tan ilustre epigrafista en una piedra, que en forma de pera está colocada en el dintel de la puerta occidental de la ermita de San Cristóbal, inscripción atribuída por Mr. Dodgson al siglo X y que debió

de Arrigorriaga, que algunos creen sea fundada en el siglo IX. «Se sabe por documentos, que visitando la villa de Durango el Rey Enrique IV en 1457, al observar el Monarca castellano la pobreza, ruindad y fragilidad de la mayor parte de las casas de Durango, dijo que *su suerte estaba en manos de un loco;* fatídica profecía que tuvo su cumplimiento un siglo después» (1). Por lo tanto, nada tiene de extraño que después desaparecerían, ya por la acción destructora del tiempo y ya por el abandono en que quedarían al ser trasladadas á otros lugares ó al construir fábricas más suntuosas, cuando el arte se desarrolló con todo vigor.

¿Cuál sería el estilo de aquellas primeras y sencillas construcciones cristianas de Vizcaya, cuando en el resto de España se levantaban santuarios en honor de los primeros mártires ó se conservaban los construídos bajo la dominación romana, de los que aún quedan restos, como la Basílica visigótica de San Juan de Baños y la parroquia de Vamba (Valladolid), y otras innumerables que cita Caveda? Los vizcaínos, por el penoso esfuerzo en defender su independencia de la monarquía visigoda y su libertad de la tiranía mulsumana, por su hostilidad á recibir influencia extraña á su país y por el profundo apego á sus costumbres, no pudieron improvisar una arquitectura. «Este arte — como dice Caveda — necesita para formarse y crecer, no sólo de grandes recursos, sino de la creencia y la opinión de un pueblo. Con ella nace y se robustece, y con ella únicamente varía sus formas y adquiere un nuevo carácter» (2). Si los hijos de Aitor carecían de grandes recursos, según indicamos anteriormente, si sus creencias y opinión eran distintas de las de los demás habitantes de la Península,

de pertenecer á un edificio más antiguo, según opina el mismo escritor Esta inscripción, que no la publicó el Sr. Labayru, dice así: IN NOMINI *(Domini)*—EGO GUITERI- CU DUMERISMUNIO PRESUITER—FECO ECTO ME XP. Termina con el monograma griego de Cristo Por parecerse esta inscripción á otras de Abadiano y de Sengoitia, creemos sea la piedra una lápida sepulcral, fundándonos en que casi todas, sino todas las lápidas medioevales que existen en Vizcaya, tienen las palabras EGO FECI. Al lado de las palabras de tan curiosa lápida, dice Dodgson, hay grabados místicos: «Un sacerdote en su casulla; una cruz dentro del orbe; el serperte adujado (símbolo de la eternidad), y abajo dos dagas, una envainada y la otra expuesta y entre sus manos un globo.»

(1) *Apuntamiento para un Compendio Historial de la M. N. Villa de Durango y memoria de sus hijos más ilustres*, por D. Camilo de Villavaso. Trabajo premiado con *Accésit* en las fiestas eúskaras celebradas en Durango en Julio de 1886

(2) *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura*, por D. José Caveda, pág. 96.

estarían exentos de la cultura artística que reinaba fuera de Euskeria, deduciéndose que sus fábricas cristianas no tendrían el carácter arquitectónico de las construcciones de las provincias situadas al otro lado del Ebro. Cuando recibieron los vascos á los que, huyendo de la irrupción agarena, se refugiaron en su país, y los ministros de Cristo les inculcaron la Ley nueva, entonces, dando mano á sus creencias y no negándose á recibir la cultura que les hiciese comprender la necesidad de acomodarse á su carácter, entonces, repito, se desarrollaría el arte arquitectónico en todas sus manifestaciones. «En tiempo de la irrupción agarena—dice el historiador vasco Sr. Labayru — es cuando Vizcaya tuvo notorio desenvolvimiento y progreso feliz en su vida religiosa y social, y con lo que menos podía esperarse se robusteció la fe y salió de su situación comprimida... Enlazados muchos de los refugiados con hijas de Vizcaya, se consolidó la unión de los advenedizos con los naturales y constituyeron una patria común» (1).

Esta unión no dejaría de comunicar el carácter, las costumbres y cultura de los «prófugos á la rústica hospitalidad euskalduna», según frase del citado historiador, á los moradores de Vardulia, quedando establecida entre unos y otros estrecha é íntima alianza. Desde entonces las ermitas pobres, sin ornatos y de reducidas dimensiones, erigidas en las montañas del país vasco, se suprimen ó trasladan á los valles, donde se levantan iglesias enriquecidas con los ornatos del arte que tan estimadas conquistas había conseguido en otras regiones allende la Vasconia. ¿Cuáles fueron estas iglesias? No damos crédito á la rectificación que D. Ramón de Echezarreta publicó á un artículo del Sr. Lecanda sobre la iglesia de San Pedro de Tavira en Durango, de «que por tradición digna de asentimiento firmísimo, puede remontarse la fundación de dicho templo á remotos tiempos, á las postrimerias de la dinastía visigótica, y que lo fundó Andeca, primer señor de Vizcaya» (2), cuando nada queda, según hemos visto, del actual

(1) *Historia general de Vizcaya*, tomo I, cap. XL.

(2) Suplemento de *El Nervión*, 31 de Enero de 1898, cap. V de las *Páginas de Piedra*, del Sr. Lecanda.

Delmas en su *Guía Histórico-Descriptiva de Vizcaya*, Bilbao, 1864, pág. 190, cree sea San Pedro de Tavira «el primer templo de la religión cristiana dentro del territorio vizcaíno», anotando fué fundado por Andeca, que murió en la desgraciada batalla del Rey Don Rodrigo en el año 714, según afirman las crónicas, cuando se duda de la autenticidad de estas crónicas.

templo de su primitiva fundación, y muchos historiadores niegan la existencia de tal Andeca. Uno de los edificios religiosos que puede ser como resultado de la unión entre vizcaínos y moradores de la España central es la iglesia de Castillo (*Gaztelu* en vascuence), de Elejabeitia; anteriormente fué casa torre construída por D. Fortunio Martínez de Zamelzu y D.ª María Iñiguez de Elejabeitia su mujer, en el año 869; iglesia de traza singular, cuyo exámen deja perplejo acerca de su origen. El Sr. Lecanda (1) encuentra analogía en su traza con gran número de edificios mudejares que existen todavía en Castilla, «pero que no creo—escribe el ilustre Filipense—que tengan, fuera del ejemplar á que aludo, similar alguno en el país vizcaíno». El antepecho del coro, los caprichos y variados canecillos muestran el corte y traza de las celosías de los edificios árabes, que no se compaginan con el ingreso al templo, cuya puerta es ojival, notándose dos estilos, tan distantes unos de otros; como he visto en la mencionada iglesia de San Pedro de Tavira, de marcado acento ojival en su alzado, ventanas, columnas y puertas de ingreso, y el antepecho del coro de madera, descansando sobre maderos, cuyas cabezas, como los modillones que corren por la parte baja, tiene parecido á los dibujos que forman las lacerías mudejares, además de los arcos de herradura que están entre la cornisa y de los canecillos. No nos atrevemos á asegurar que tan extrañas y singulares trazas de dichas iglesias pertenezcan á la época de la arquitectura árabe, aunque ésta sea exótica en el país vasco y contraria á la historia y costumbres eúskaras, ni rechazamos tampoco que sean obras importadas por los constructores de otras fábricas levantadas en Castilla y otras provincias de España después de la dominación mulsumana, mientras no se aclaren las dudas del origen de tales santuarios.

Hasta el siglo XI no consta la fundación ó existencia de edificios religiosos en Vizcaya, cuando «el Duranguesado y el resto de la provincia tuvo relaciones con los Reyes de Pamplona, sugeridas por la calidad de sus señores, que fueron magnates del reino, y por la fraternidad y la simpatía entre ambas nacionalidades de una misma raza», según explica el Sr. Labayru (2). Por las escrituras de donaciones se citan desde 1051 las iglesias de Santa María de Axpe de

(1) *El Nervión*, Suplemento Literario, 10 de Abril de 1899.

(2) Obra citada, tomo II, pág. 79.

Busturia, donada, juntamente con la Decanía y Priorato de Bareizi, por los señores D. Iñigo López y D.ª Toda, al Obispo de Armentia, D. García, pasando á su muerte al monasterio de San Millán de la Cogulla (1); la de San Agustín de Echevarría, fundada en 1053 por el Conde de Durango, D. Munio Sánchez, y su mujer, D.ª Leguncia; las iglesias de Munguía, la de San Miguel y Santa María de Bermeo, la de Mundaca, Guernica y Luno (2), las de Garay, Cenarruza, Abadiano, San Martín de Jurreta, San Vicente de Ugarte de Múgica, Bolibar, Aránzazu, Munitibar, Echano y Santurce, y otras que designa Labayru, según escrituras registradas, atribuyendo la fundación de tales iglesias á los caballeros vizcaínos de más representación en el Señorío, y no conservándose vestigios de tales iglesias, cuyo estilo no dejaría de ser el que imperaba en las próximas comarcas del Mediodía de Francia, de Navarra y de la Rioja, puesto que en muchas de dichas iglesias fueron donadas, ya al monasterio de San Millán de la Cogulla ó de Santa María de Nájera, ya al de San Juan de la Peña (Aragón) ó de Oña. Aunque no existieran por entonces en Vizcaya monjes ni monasterio (3), los arquitectos ó constructores de los templos

(1) R. Rico, *España Sagrada*, tomo XXXIII, pág. 244.

(2) El P. Fita publicó en el tomo III del *Boletín de la Academia de la Historia*, 1883, pág. 202 y siguientes, un documento latino, copiado de un *facsimile* del siglo XVI, hecho del original que existió en el archivo de San Agustín de Elorrio. Labayru reproduce íntegro el texto latino; Iturriza y Llorente en castellano; el documento es de 1053, Era 1091, firmado por Don García, Rey de Pamplona y Alava. De este documento parece deducirse que la iglesia de San Agustín de Echevarría, que edificaron D. Munio y D.ª Leguncia, fué monasterio, y no debe entenderse así; como dice Labayru, y está en lo cierto, «en Vizcaya, la palabra monasterio se aplicó á las iglesias parroquiales, y aun á las simples ermitas. A los párrocos se les llamaba abades, de *abba*, abad, padre; además los clérigos ocupados en el servicio de estas iglesias vivían juntos, guardaban vida común. La clerecía ó Cabildo se formaba del abad, el cabeza ó jefe, y los demás beneficiados, llamados *fratres*, hermanos». Cita Labayru una *información* que vió en Elorrio, despachada en 1645, que principia: «*Dentro del convento* de la yg.ª parroquial, casa donde havittan los veneficiados de la congregación de dicha parroquia de S. Agustín de Echebarria», etc. Hasta el siglo XIII no existieron frailes, pues se tiene como primer monasterio, fundado en Vizcaya, el de Santa María de la Merced, en Burceña, que lo fué en 1283.

(3) D. Félix de Sagarmínaga, en sus *Memorias históricas*, párrafo V, páginas 30 y 31, piensa sobre la situación de Vizcaya en la Edad Media, que «apenas se encuentran dentro de sus ámbitos algunos de los restos arqueológicos que sirven de documento para estimar la antigua cultura de los pueblos; ni hay siquiera enclavado en sus términos monasterio alguno, cuando es sabido que la morada de los monjes fué en aquella edad el depósito de las letras y el archivo de la Historia, y cuando tales recuerdos del florecimiento de la fe cristiana vemos que se levantan

medioevales vizcaínos serían de aquellos monasterios que desde la segunda mitad del siglo XI produjeron un cambio completo en la época románica, aportando los elementos de la arquitectura de los monjes de Cluni, que extendieron sus casas por toda Europa, ó también los de la arquitectura de los Religiosos del Císter, de donde salieron excelentes artífices, y del influjo que las Cruzadas ejercieron sobre el arte occidental.

Las escuelas cristianas, encerradas en los monasterios de San Salvador de Leire, de San Millán de la Cogulla y de Santa María la Real de Nájera, extenderían sus rayos luminosos á la Vasconia, cuyos Señores simpatizaron durante largo tiempo con los Reyes de Navarra, donando á aquellos centros de saber y de virtud los edificios cristianos erigidos en el país del Señorío. Sólo un templo se conserva de la primera época del estilo románico en la agreste Vizcaya, débil reflejo de aquel estilo: la ermita de San Miguel de Zumechaga, en Munguía, donde se encuentra, como describió el Sr. Lecanda (1), «el tipo de la bóveda de cañón y de las ventanas, aspilleras ó troneras abiertas bajo arcos de medio punto sobre impostas y columnitas latino-bizantinas, que forman decoración abocinada ó abocardada, con flora más ó menos embrionaria». Si en los siglos XI y XII se levantaron algunas fábricas cristianas, como las iglesias de Santurce (2), de Aránzazu y de Gueñes, ésta fundada por Martín Sánchez en tiempo de D. Diego López de Haro *el Bueno*, de las que no quedan rastro ni vestigios, hasta el siglo XIII no empezó á desarrollarse la arquitectura en Vizcaya, como puede verse en los únicos ejemplares que hoy se conocen, cual son la suntuosísima iglesia de Santa María de Galdácano, que describimos y estudiamos más adelante, y la Cruz de Crutziaga en Durango, de la que dice el Sr. Lecanda que es «una sin-

muy cerca de los linderos del Señorío, en Navarra, en Rioja, en Castilla la Vieja... Son de Castilla ó Navarra los monasterios adonde se encamina la piedad de los vizcaínos.» Lo que explica la cultura en aquellos tiempos de los habitantes de Vizcaya, que si ahora se vanaglorian de haber defendido su independencia, deben lamentarse que su hostilidad motivó el retraso de las artes en su país.

(1) *El Nervión*, Suplemento Literario. Bilbao, 31 de Enero de 1898.

(2) Ultimamente se ha sustituído la portada lateral románica de Santurce, curiosísima por las impostas de flora bizantina y por los cuatrilobos mal pintados en el desarrollo de su arco ojivo túmido, con otra de estilo completamente anodino, soso é insípido, falto de todo espíritu y gracia, como ha hecho público nuestro amigo Sr. Lecanda.

tesis de los dos Testamentos de la Santa Escritura, desde la prevaricación de Adán en el Paraíso hasta el establecimiento de la Iglesia y la predicación evangélica por los doce Apóstoles» (1), monumento que por la armonía y concepción de las partes que la componen, por los caracteres especiales de sus figuras y la singular manera de ejecución la llevamos con el Sr. Amador de los Ríos, Delmas y el citado escritor á los postreros años del siglo XII ó á los primeros del XIII (2).

La aparición del arco ojivo en la obra religiosa de Santa María de Galdácano se desenvuelve, á pesar de las encarnizadas luchas de pendencieros banderizos que derribaron almenadas torres señoriales y algún templo cristiano (3), con más vigor en las señaladas fundaciones de D.ª María Díaz de Haro *la Buena* y otros notables edificios de Dios, atestiguando elocuentemente los esfuerzos artísticos de la señorial Vizcaya en levantar grandiosas fábricas para bien y prosperidad del país, esfuerzos que se reflejan en las numerosas y rurales ermitas, curiosas por los signos característicos que en algunas de ellas hemos visto, ya ventanas gemelas ojivales de peregrino aspecto, ya aspilleras adornadas caprichosamente.

En la centuria XIV, lo mismo en toda la Península que en el mediodía de Europa, llega á su apogeo aquella revolución artística que transformó el carácter de las antiguas ciudades y deja sentir su influencia en Vizcaya, cuando sus moradores, asociándose á la cultura de los Monarcas de la Iberia central y arrastrados por la exigencia

(1) *El Nervión*, Suplemento Literario; Bilbao, 28 de Febrero 1898.

(2) Aunque no existen restos de las iglesias vizcaínas de los siglos XI, XII y XIII, fuera de la de Santa María de Galdácano, encontramos citadas en los historiadores: La de San Emeterio y Celedonio de Larrabezúa, del siglo XI, fundada por los labradores censuarios de la comarca; la de San Vicente de Abando, fundada á fines del XII por el rebiznieto del primer Conde de Ayala y D.ª Alberta Sánchez, D. Garci González; las de San Pedro y Santa Juliana de Abando, fundadas en 1240 y 1260, respectivamente, por D. Fernando de Abanto; la de San Miguel de Zalla, fundada en el XII por los señores de Ayala y Galindo; la parroquial de San Vicente de Baracaldo, fundada en el siglo XIII por D. Galindo Retuerto, Lope Gonzales de Zorroza y el primogénito de la casa de Baracaldo, y la de Santo Tomás de Arrazua, del siglo XIII, fundada por el primogénito de la casa solar de Arrazua, reedificadas y ampliadas en las centurias décimasexta y séptima.

(3) Prueba es la iglesia de Santa María de Mundaca, demolida en 24 de Junio de 1446 por Gómez González de Butrón por discordia y enemistad que tuvo con su dueño Ruiz Sánchez de Mundaca, según escriben Lope García de Salazar y el religioso agustino P. Fr. Martín de Coscojales, citadas por Iturriza en su *Historia de Vizcaya*.

de un elemento educador, levantan suntuosos templos en medio de sus altivaciones. Así era como Orduña vió terminada la iglesia de Santa María; Bilbao logra contemplar, ampliado en 1379, el templo de Santiago, muy bello por su planta, por el ábside perforado de graciosos arcos ojivales, por su hermoso triforio, por sus rosetones y ventanales, elegante y originalmente calados, por su correcto claustro y por sus lindas portadas laterales del Angel y del Pórtico. Bermeo empieza en 1310 la notable iglesia de Santa María de la Atalaya, de la que no quedan vestigios (1); Durango ve transformada su primitiva iglesia de San Pedro de Tavera; Larrabezúa ostenta reformada su iglesia *juradera* de puro y sencillo estilo ojival; Bermeo eleva Santa Eufemia con gallarda y correcta nave y el convento de San Francisco, fundado en 1377 por el Infante D. Tello y D.ª Juana de Lara y Haro; Valmaseda erige la típica portada de San Severino, de profusos adornos que engalanan los soportes; Portugalete recibe carta puebla en 1322 de D.ª María Díaz de Haro para levantar la iglesia de la Asunción, que no construyeron sus moradores hasta el siglo XV (2), y Cenarruza, al ser elevado á colegiata, su primitiva iglesia en 1380, cambia sus miembros arquitectónico-románicos por los del estilo creciente en aquel tiempo.

En el siglo XV sigue su curso con mayor energía el impulso noble que fecunda la región vizcaína de otros suntuosos monumentos. Durante aquel insigne período en que los Reyes Católicos y los Reyes de Castilla procuraron dar cima á la Monarquía española, brillan en Vizcaya construcciones tan ricas como la de Santa María de Lequeitio, reedificada de nueva planta desde 1488 hasta 1508, ostentando sobria portada de numerosas arquivoltas, gallardos botareles y esbeltos remates, como también la de Santa María de Guernica, de sólidos mu-

(1) Iturriga hace mérito de esta iglesia por su magnitud «que podía competir con las mejores iglesias de España. Su plano, continúa este historiador, es de figura de una cruz; tuvo tres naves, trece altares (fuera de otros que tenía antes de empezar á arruinarse), cinco capillas mayores y ocho menores, diez y seis panteones, un corredor admirable en su circunferencia con treinta y ocho tribunas de piedra arenisca con varias labores y magnífico pórtico. En 1776 se le cayeron las bóvedas, por lo que no se ha celebrado Misa en ella desde el 9 de Febrero de 1781 en que se hizo la traslación de ornamentos, imágenes y demás alhajas á la iglesia de Santa Eufemia.»

(2) D. Rafael Ramírez de Arellano hizo un estudio de esta iglesia, ampliada y modificada en las siguientes centurias, en el tomo IV, núm. 70 de este Boletín.

ros, de singular triforio, adornados sus capiteles con cabezas de personas nobles que cubre el retablo mayor, de pórtico más elegante, construído por Sancho de Emparan en 1418, y de proporciones no tan soberana como la lequeitiana (1), ambas de parecido carácter á las portadas de San Cernín y Ujué de Navarra. Gonzalo Moro, corregidor de Vizcaya, reedifica á sus expensas en 1410 la iglesia juradera de Santa María la Antigua, de Guernica, demolida en 1826 para sustituirla con la que hoy se alza; Bilbao levanta sobre los cimientos del antiguo alcázar el templo ojival de San Antonio Abad; Ondarroa empieza en 1462 la iglesia de Santa María con ornamentadas ventanas ojivales de la decadencia, con pináculo y cresterías adulteradas, pero sin carácter en el interior; Elorrio construye la atrevida y arrogante iglesia de la Inmaculada, y la villa de Bilbao erige el suntuoso templo del convento de San Francisco, que ha poco desapareció (2).

P. PEDRO VAZQUEZ, *Agustino.*

(Continuará.)

(1) Existe un documento en el Archivo del Ayuntamiento de Guernica que describe el sacrílego despojo que hicieron en 1470 las mesnadas del Conde de Salinas, que se dirigían á Hungría á socorrer á su hermano el Conde de Haro. Incendiaron el templo y arrebataron cuantos vasos sagrados, alhajas y ornamentos tuvieron á la mano, dejando el Santuario del Señor en tan mal estado, que duraron sus obras hasta el año 1710.

(2) Delmas, en su *Guía del viajero de Vizcaya*, pág. 301, dice de este templo: «El convento imperial de San Francisco... era una obra monumental y vasta. Altas bóvedas del gusto gótico, bellísimas capillas, hermosos claustros y gallarda torre componían la parte principal de este monumento cuyas ruinas subsisten todavía. Con parte de su piedra se construyó el cuartel del Príncipe Alfonso, que se levanta sobre el camino real de Valmaseda.»

Juan de Burgos, pintor del siglo XV.

Recordarán los lectores del BOLETÍN que Mr. Herbert Cook dió cuenta en el mismo, entre otras pinturas españolas existentes en galerías particulares de Inglaterra (1), de una Anunciación formada por dos tablas de un díptico (2) propiedad de Sir Charles Robinson, conservada en Swanage (Dorsetshire). Se reproduce hoy en la lámina que se acompaña.

La importancia de esta obra recae y se fundamenta precisamente en la firma que tiene, y que dice así: MAISTRE JU. DE BURGOS PITOR. El Sr. Cook, que conoce nuestra historia artística mejor de lo que su modestia le hace decir, pudo añadir á la noticia, con verdadera exactitud, estas palabras: «Nada parece saberse de este *Juan de Burgos*», añadiendo: «Pero las tablas debieron pintarse hacia el año 1450». Observación crítica, esta última, que tiene toda verosimilitud, aunque basada tan sólo en el examen estético-histórico de las tablas, que por lo demás, declara que son, conservando el marco dorado antiguo, de «efecto muy agradable».

En efecto, nada parece saberse de *Juan de Burgos*. En el Diccionario de Cean Bermúdez solamente suenan tres «Burgos» artistas, uno de ellos mero bordador, aunque bordador de imaginería, en el siglo XVI (Pedro Burgos), y dos que fueron pintores, pero del siglo XVII, ya avanzado (D. Francisco y D. Isidoro de Burgos y Mantilla). Ni más, ni menos.

El Conde de la Viñaza, en sus «Adiciones al Diccionario de Cean Bermúdez», por su parte, no cita ni un solo artista de apellido Burgos, en el tomo de la Edad Media ni en los tres tomos de la Edad Moderna.

Es caso curioso el que se nos ofrece también con otra firma de pintor del siglo XV no menos desconocido, que al parecer debe leerse

(1) V. año XV, 1907, pág. 102.

(2) ¿Pudieron ser las dos tablas en su origen, en vez de un díptico, parte mínima de un gran retablo: por ejemplo, parte del cierre parcial de la *espina* ó ático, si no parte del guardapolvo de la batea?



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

LA ANUNCIACIÓN

Obra de Juan de Burgos

COLECCIÓN DE SIR. CH. ROBINSON, EN SWANAGE (DORSETSHIRE, INGLATERRA)

FRANCISCO DE BURGOS. Aludo á una obra inédita también —quiero decir, no reproducida—hasta que se publicó la fototipia de ella en nuestro BOLETÍN (1). Me refiero, como recordarán nuestros lectores, á una copia de arte del siglo XV — nó ciertamente del XVI — de la famosa Virgen de la Antigua de la Catedral de Sevilla, teniendo la firma del pintor en letra alemana, con las siguientes abreviaturas: F$^{co}_{o}$ B$\overset{o}{u}$s. El veterano restaurador y benemérito excursionista D. Vicente Poleró tradujo sin titubear la letra, leyendo en ella *Francisco Burgos*, en el erudito estudio con que se acompañó la fototipia en las páginas de nuestro BOLETÍN. Antes, en el nomenclator ó «Noticia de los principales pintores españoles con otros desconocidos», que publicó con muchas incorrecciones, pero con algunos nombres inéditos, en su *Tratado de la Pintura en general*, no aparece todavía ese nombre (2).

El Sr. Poleró, que no sólo examinó sino que restauró la tabla (lienzo sobrepuesto) á que nos referimos ahora — que era y es de la propiedad de D. Manuel López de Ayala—, cree que corresponde á «artista aventajado de mediados del siglo XV», haciendo notar cuidadosamente las diferencias con la famosa pintura original, en especial la figura de la donadora, que es enteramente nueva, haciéndole pensar ciertas condiciones de estilo de la obra en algunos de los artistas celebrados del siglo XVI.

El mismo Sr. Poleró, y en nuestro propio BOLETÍN (3), en un artículo intitulado «Firmas de pintores españoles», dió el facsímile (con otros treinta ó cuarenta) de la firma del cuadro, y lo daba siempre como de un «Burgos (Franc.)», pintor del siglo XV.

Lo es para mí indiscutiblemente; como es también del siglo XV el cuadro de la colección Robinson de que nos hemos ocupado primeraramente; ofreciéndonos el uno y el otro, en obras bastante similares entre sí—por su mérito, no sobresaliente, y por su estilo—, una verdadera y doble incógnita, la de saber quiénes serán ese *Juan de Burgos* y ese *Francisco de Burgos*, de los cuales no hacían mención alguna nuestros historiadores de cosas de arte. Tener solo de ellos dos sendas obras firmadas, es tener mucho, pues es conocerles por su estilo, educación técnica y manera personal; pero ¿cuánto no convendría

(1) V. t. IV, año de 1896, pág. 57.

(2) *Tratado de la Pintura en general*, Madrid, 1886, p. 237.

(3) V. t. V, año 1897, pág. 22.

hallar en los archivos la memoria documental que á dicha noticia monumental hiciera alguna referencia? Desde luego se piensa en Sevilla, por ser copia de la Virgen de la Antigua de su Catedral, el cuadro de *Francisco de Burgos:* en Sevilla ha habido escrutadora investigación de los archivos, gracias á D. José Gestoso Pérez.

Se piensa también en Burgos, pues es probable que fueran hijos de Burgos (si no eran ya hijos de hijos de Burgos, ó hijos de nietos de burgaleses) los dos maestros que en la clase menestral del siglo XV no es probable que trajeran de abolengo un verdadero apellido familiar consolidado: en Burgos, en el archivo catedralicio al menos, hubo también investigación escrutadora, gracias al canónigo D. Manuel Martínez y Sanz.

Creeré que Mr. Herbert Cook no tenía revisados los libros de Gestoso y Pérez y Martínez y Sanz cuando dijo que «nada parece saberse de este Juan de Burgos»; pero lo mismo hubiera dicho después de revisarlos. Ni en el *Ensayo de un Diccionario de los artífices... de Sevilla*, del Sr. Gestoso (año 1899 y 1900), ni en la *Historia del Templo Catedral de Burgos* (año 1866), del Sr. Martínez, que contienen coleccionadas papeletas, uno y otro libro, referentes á todos los pintores de que hallaron noticia, se mencionan los nombres de *Juan de Burgos* y *Francisco de Burgos.*

No los hallo en el libro de Gestoso entre los pintores, ni tampoco entre los escultores, imagineros é iluminadores, oficios que no siempre andaban separados. No doy tampoco con ellos en el libro de Martínez y Sanz entre los pintores, los escultores, ni entre los arquitectos siquiera; pero sí hallo aquí una referencia entre los iluminadores.

Reducida la referencia á lo siguiente. Habla en general el Sr. Martínez y Sanz de los «Escritores de libros de coro»,—pues en realidad no tiene lista aparte referente á los iluminadores—, y la encabeza, según el orden cronológico, que es el que sigue, con estas líneas: «1498 = Antonio: escribió unos invitatorios»; y enseguida: «1498 = Juan de Burgos: hizo unas letras é iluminación en los invitatorios, que escribió el anterior». En nota las referencias al archivo: Libro 40 (según el tecnicismo del Archivo *libro* es cosa distinta de *volumen*, de *Registro*, etc.) folios 139 y 39 respectivamente (1). Ni más, ni menos.

(1) V. Dr. D. Manuel Martínez y Sanz, *Historia del templo Catedral de Burgos, escrita con arreglo á documentos de su Archivo.*—Burgos, 1866, p. 232.

La identidad de persona entre el *Juan de Burgos*, de las tablas de Mr. Robinson, y el *Juan de Burgos*, iluminador en Burgos en 1498, no puede aceptarse como probada, aunque sí como verosímil. El ser tan común el nombre de Juan, y tan grande la posibilidad de que, en especial fuera de Burgos, se llamaran *Burgos* de apellido los artistas burgaleses, es consideración que debe tenerse presente. En la misma ciudad, tomar el nombre de ella, como lo hizo el iluminador de 1498, ya es más significativo; y si las tablas de Mr. Robinson procedieran de lugar conocido, y fueran de tierra burgalesa, la hipótesis de la identidad de los dos homónimos ya tendría algunas probabilidades, no obstante ser el estilo de las tablas demasiado arcaico para referido á 1498; aunque al fin los iluminadores han solido ser muchas veces más tradicionalistas ó arcaizantes que los pintores.

Pudo también, es verdad, llamarse sólo fuera de la ciudad natal *Juan de Burgos*, quien en Burgos se oyera llamar Juan Sánchez ó Juan Fernández ó tomara en la ciudad nombre de pueblo próximo, quizá de calle. En Zaragoza, en el promedio del siglo XV, fué llamado *Pedro Juan de Tarragona* el mismo gran escultor tarraconense que en Tarragona era llamado *Pedro Juan de Vallfogona*. Pero no hallo tampoco en Burgos, en el libro de Martínez y Sanz, otro Juan que el *Juan de Burgos* iluminador, salvo un pintor y escultor de 1427 llamado *Juan Sánchez de Fromesta,* que entiendo no es verosímil que pueda ser el autor de las tablas de Robinson, porque Fromista es población de Palencia y no de Burgos, haciendo inexplicable esta circunstancia la dualidad de los apellidos *Burgos* y *Fromista* en la misma persona.

D. Demetrio de los Ríos, arquitecto restaurador de la Catedral de León, examinó detenidamente el archivo y publicó muchas noticias inéditas en su monografía. Examinada con alguna atención una de sus páginas, creeré notar que agrupa mal en una sola persona dos referencias documentales que bien pueden referirse á distintas personalidades (1). Reduciendo á mejor lectura lo mismo que el texto dice, resulta que en 1420 un Maestre Juan, vidriero, vecino de Burgos, según es de ver en un acuerdo capitular, trabajó en las vidrieras de la Catedral. Pero que los grandes trabajos de los vidrios no se emprendieron, al parecer, hasta 1453, pues en el libro que comienza el 54,

(1) V. D. Demetrio de los Ríos y Serrano. *La Catedral de León. Monografía.* Madrid, Biblioteca del «Resumen de Arquitectura», 1895, t. II, p. 222, y t. I, p. 149.

desde 1.° de Enero continúa abonándose salario, no pequeño, á un vidriero que cocía los vidrios—siempre de noche—anotándose la fecha de cada recocción y las ventanas que trabajó. A este vidriero, en 1454, le sustituyó otro llamado Aniquin, es decir, un flamenco. Ahora bien, como desde 1454 á 1459 el *Maestro Nicolás Florentín*, conocidísimo pintor, aparece inspeccionando las vidrieras, saco yo en consecuencia que un *Maestre Juan de Burgos* que las inspeccionaba en 1452 es verosímil que fuera pintor y no vidriero, y que fué persona distinta del otro Maestre Juan de Burgos, antes citado como vidriero en 1420-24, ¡al fin habían pasado veintiocho años sin verle citado en los documentos! (1)

Tenemos pues en 1452 de inspector de las vidrieras leonesas un artista, probablemente pintor, llamado *Maestre Juan de Burgos;* y en Burgos mismo, en 1498, un pintor de iluminación llamado *Juan de Burgos*. Creeré imposible llegar á decir cuál de estos dos tiene títulos para que pensemos en identificarle con el MAISTRE JU. DE BURGOS, de la firma de las dos tablas de San Gabriel y la Anunciada de la Colección Robinson, que como apéndice al estudio del Sr. Herbert Cook publica hoy nuestro BOLETÍN; pero entiendo, con el Sr. Cook, que es más probable referirlas al año 1450, añadiendo que en Burgos, en 1498, se pintaba ciertamente en estilo más flamenco, mucho más puro y con una incomparable mayor perfección técnica, y que la importancia misma de la escultura burgalesa de los últimos decenios del siglo XV no nos permite pensar que corresponda á la misma época el díptico de la Anunciación.

Todo lo cual me lleva á tener por lo más probable que su autor fuera la misma persona que en 1452 iba desde Burgos á inspeccionar los trabajos de las vidrieras de la Catedral de León.

Añadiré que del *Francisco de Burgos* firmante de la Virgen de la Antigua, de la colección del Sr. López de Ayala, no he encontrado hasta ahora ni siquiera el rastro de su nombre en los libros eruditos que he registrado al caso.

¡La historia de nuestros *primitivos* todavía duerme yacente en nuestros archivos!

ELÍAS TORMO.

(1) Que puede ser por cierto este último el mismo vidriero *Juan* de que hablan los documentos burgaleses referidos al año 1433.

LOS PRIMITIVOS CORDOBESES

Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo

Al finalizar en Italia el siglo XIII, la pintura se emancipa de la imitación servil y estéril del mosaico, y sigue la innovadora escuela del Giotto, que, sin apartarse de lo que á la sazón constituye el ideal cristiano, proclama la importancia de la forma, retrocediendo á la observación de la naturaleza, por largo tiempo olvidada.

El nuevo arte abre dilatados horizontes y lo propagan por espacio de una centuria los Orgagna, Gaddi, Giottino, Spinelli, Juan de Melano y otros discípulos famosos del ilustre florentino, hasta el beato Angellico, alcanzando nuevos triunfos, los cuales, sin traspasar la sencillez cristiana, contribuyen al esplendor de la religión; pero avasallado en el siglo XV por el naciente amor á la antigüedad clásica y por el estudio de la arqueología, apartándose gradualmente de las conveniencias místicas y seducido por la voluptuosidad gentílica, amenazaba olvidar la tradición religiosa echándose en brazos del sensualismo.

Aquel arte idealista, impregnado de férvido misticismo, que en concierto con la forma imaginó las obras de Giunta de Pisa, Taffi, Cimabue y el seráfico monje de Fiésole, y en arquitectura creó aquellos admirables monumentos en cuyos muros dejaron grabada la acendrada fe de la sociedad cristiana de la Edad Media, iba desapareciendo dolorosamente, arrollada por las revolucionarias tendencias de un naturalismo apasionado.

Pero este espíritu invasor de las nuevas doctrinas al introducirse en la católica España, que durante siete siglos había peleado tenazmente por restablecer el imperio de la Cruz, hollada por la Medialuna, lucha por arraigarse en nuestro suelo, y aunque al fin vence, no obstante convierte el arte en auxiliar poderoso de la Religión y

más obediente al ideal místico que á la verdad naturalista de la restauración pagana.

A la pléyade de artistas nacionales que al declinar el siglo XV conservan la pintura española, en íntimo consorcio con la tradición cristiana, inspirada en el más acendrado misticismo, cumpliendo la misión que le imponían las austeras creencias de la época, pertenecen estos dos grandes pintores cordobeses, Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo, los cuales ocupan lugar preferente entre los primitivos españoles, y quienes, como Sánchez de Castro y Gonzalo Díaz en Sevilla, pudiera decirse que son los progenitores de la escuela cordobesa.

Desgraciadamente no se conocen datos biográficos de estos artistas meritísimos. Entre los doctos, solamente Ponz, en sus *Viajes*, se concreta á mencionar la magnífica tabla de *La Anunciación*, firmada por Pedro de Córdoba, existente en la Catedral y por cierto en deplorable estado de abandono. Cean Bermúdez se limita á copiar dicha noticia en su *Diccionario;* pero tanto este escritor como el anterior, en unión de Pacheco y Palomino y de otros eruditos, nada dicen de la existencia de Bartolomé Bermejo, hasta que Piferrer, en su tomo de *Recuerdos y bellezas de España*, en el año de 1839, descubre á este gran artista cordobés como autor de la famosa tabla *La Piedad*, que hoy se admira en la sala capitular de la Catedral de Barcelona, y del proyecto de la vidriera que está en la capilla bautismal del mismo templo.

Pedro de Córdoba, en cuyo estilo pueden apreciarse todavía marcadas reminiscencias bizantinas, florece en 1475, y es anterior á Bermejo, pintor más naturalista en la tabla de *La Piedad,* ejecutada en 1490; y es anterior también á Alejo Fernández, á quien mal pudo imitar, como erróneamente afirma D. José M.ª Tubino en su libro *Murillo*, puesto que Alejo floreció en 1508 á 1525; pudiéndose suponer más bien que éste estudiara á aquél en el tiempo que residió en Córdoba.

En el año de 1888, mi difunto padre, D. Rafael Romero Barros, en el Ateneo cordobés, leyó una *Disertación sobre la influencia de las Escuelas Italiana y Germánica en la Península, representada en la tabla de la Anunciación de Pedro de Córdoba,* que publicó la Prensa local y creo vió también la luz pública en el *Boletín de la Real Academia*



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRISTO Á LA COLUMNA

Por Bartolomé Bermejo (?)

(MUSEO DE CÓRDOBA)

de Bellas Artes de San Fernando. En dicho trabajo literario hace una crítica minuciosa de la mejor obra que hasta ahora se conoce de este artista ilustre; señala su importancia y la gran influencia que ejerció en la pintura andaluza de su tiempo, y descubre además en dicha obra los retratos de Pedro de Córdoba y del canónigo donante D. Diego Sánchez de Castro, los cuales, en traje talar, aparecen en primer término, arrodillados á derecha é izquierda, respectivamente, de la composición, y entre ambas figuras un letrero con caracteres monacales á la altura de las manos del autor, que dice: «Pedro de Córdoba, pintor.»

En el Museo Provincial de Pinturas de Córdoba existe una hermosa tabla que, sin duda, formó parte de algún retablo, original de este artista benemérito. Representa á San Nicolás de Bari de cuerpo entero, revestido de pontifical, empuñando en la diestra lujoso báculo y con la siniestra sosteniendo un códice abierto; sus ricas y angulosas vestiduras están exornadas con pedrería y brocados de buen gusto, destacándose la santa figura sobre precioso fondo carmesí recamado de elegantes labores estofadas. Posee una tabla, con la firma de este autor, muy repintada, que representa un San Sebastián de medio cuerpo, nuestra distinguida amiga la Srta. Margarita Fernández de Córdoba.

En la galería de los herederos del Sr. López Cepero, en Sevilla, también existe un interesante cuadro, cuyo asunto es: *La adoración de los pastores*, firmado así: «Pedro, hijo de Iván de Córdoba.»

Y en la importante Revista francesa *La Revu de l'Art* hemos visto la reproducción de otra magnífica obra de este pintor: *Cristo y las Marías*, de la colección Pacully, cuyas figuras, de largas proporciones y pequeñas extremidades, y de rostros enjutos y expresivos, hacen recordar al Greco, el cual hubo de inspirarse sin duda alguna en los pintores de esta época.

El Sr. Ramírez de Arellano (D. Rafael), en su *Diccionario de artistas cordobeses*, dice que hay una tabla de Pedro de Córdoba en la Catedral de Barcelona, aunque no la conoce. Cuando hace dos años yo visité aquella histórica basílica, no vi esta tabla, cuya existencia hubiera tenido suma importancia para venir á comprobar la emigración de algunos artistas cordobeses á Cataluña á fines del siglo XV, como supone el Sr. Sampere y Miquel en su obra *Los cuatrocentistas*

catalanes, para justificar la presencia allá del pintor cordobés Bartolomé Bermejo.

La labor de Pedro de Córdoba debió ser grande; pues según Tubino fué el propagador de la pintura religiosa en varias previncias andaluzas, y es de suponer con fundamento que produjera muchas más obras, las cuales, ignoradas, permanezcan anónimas ó atribuídas á otros autores, pues esto es muy frecuente entre pintores primitivos, ó hayan ido á enriquecer galerías ó museos extranjeros como las dos tablas suyas que había en la iglesia de San Nicolás de la Villa, las cuales se vendieron en Córdoba hace muchos años.

No es de extrañar, pues, que en estos tiempos que corren de *regeneración*, en que toda nuestra riqueza artística va desapareciendo desgraciadamente de las iglesias y Catedrales de España, unas veces por estúpida ignorancia y otras por censurable codicia, nos den á conocer de allende los Pirineos la existencia de muchos artistas ignorados en su Patria, y cuyas obras, conservadas con entusiasmo y orgullo, sean objeto de concienzudo estudio y de elevadas controversias en el campo de la crítica, al objeto de inquirir noticias y datos fehacientes que vengan á comprobar la verdadera filiacion de cualquier obra de arte.

Tal sucede con las obras del pintor cordobés Bartolomé Bermejo, que han sido objeto recientemente de ruidoso debate en las revistas francesas é inglesas, muy en particular acerca del *San Miguel con el donador*, existente en la colección Vernher, de Londres, que reprodujo en el número 47 de Noviembre del año anterior *Les Arts*, y que procede de Thous, pueblo de Valencia, en cuya iglesia se conservaba hace años.

Este cuadro está firmado por *Bartolomeus Rubeus*, y como de escuela francesa había figurado en la Exposición de Primitivos franceses, celebrada en París en 1905.

¿Era este el artista cordobés Bartolomé Bermejo autor del notable cuadro que hemos mencionado de *La Piedad*, firmado en 1490, existente en la sala capitular de la Catedral de Barcelona?

El distinguido literato catalán Sr. Casellas salió á la palestra y propuso la afirmativa, suponiendo que *Rubeus* es una traducción latina del apellido español *Bermejo*, aceptándola y rectificándose á sí mismo el ilustre crítico inglés Herbert Cook, y la apadrinó también el crí-

tico francés L. Dimier, que hasta entonces había permanecido en una prudente reserva. El docto profesor de la Facultad de Letras, Emile Bertaux, sostuvo que *Rubeus* es español y que puede ser y es verosímil que sea el mismo Bartolomé Bermejo. Demuestra lo primero, sin réplica posible, por la forma española de la letra *r* de la firma: la *erre perruna* de la paleografía española.

Y en la importante revista *Cultura Española,* el ilustrado publicista D. Elías Tormo hizo atinadas observaciones acerca de que no coincidían el estilo de *San Miguel* con el de *La Piedad*—que por cierto pasó bastante inadvertida en la Exposición del Centenario de Colón—, aunque el donador y el mismo *San Miguel de Rubeus* denotaban que era una obra estrictamente española y con mucha analogía al de Juan Núñez de Sevilla, cuyo *San Miguel* era muy parecido al que se conserva en la colección Vernher, por lo que pudiera ser del primer estilo de Bartolomé Bermejo.

En el interesante libro publicado recientemente por el Sr. Sampere y Miquel, intitulado *Los cuatrocentistas catalanes,* le dedica gran parte á Bartolomé Bermejo y hace un detenidísimo estudio crítico de sus obras—que divide en dos grupos—existentes en España y en el extranjero y de algunas otras que le atribuye, quizá con más entusiasmo que exactitud, según puede observarse por la mera comparación de las hermosas fototipias que avaloran tan notable libro, como *La Piedad* y *La vidriera,* de la Catedral de Barcelona; *Santa Faz* (Museo Episcopal de Vich); *La Santa Faz* 1.ª (colección de D. Pablo Bosch, Madrid); *La Santa Faz* 2.ª, escuela de Bermejo (colección idem); *Santa Engracia* (colección del Sr. Gardiner, Bostón E. V.); *La Piedad,* de Villeneuve-les-Avignon (Louvre-París); *San Miguel* (colección del Sr. Vernher, Londres); *San Miguel* (Museo de Avinyó, Francia); *La Anunciación* (Museo ídem), y *Ecce-Homo,* de Abysinia (colección de D. Ricardo Olmes, Londres).

El Sr. Sampere y Miquel, ya hemos dicho anteriormente no se explica de otro modo la presencia de Bartolomé Bermejo en Barcelona en 1490 que en la emigración de artistas cordobeses á la ciudad condal para la construcción del monasterio de San Jerónimo bajo la protección de Pere de Tous el *Mozo.* Cree que esto lo justifica la presencia allá de los cordobeses Jaime y Alfonso de Baena, en unión de los cuales pudo haber ido para tomar parte en aquellas obras.

Nosotros creemos muy posible que Bermejo fuese recomendado por los monjes del convento de San Jerónimo, de Córdoba, á sus colegas de Cataluña, por tratarse de un excelente artista, que bien pudo trabajar con éxito en el monasterio cordobés, á pesar de que ningún escritor lo mencionen, como Pacheco, Palomino, Ponz ni Cean Bermúdez, ni Pablo de Céspedes, que al hablar de Alejo Fernández, dice que en Sevilla hizo muchas obras y en *Córdoba, en el monasterio de San Jerónimo, el retablo grande y otros pequeños.*

La circunstancia de que en aquella época los pintores no firmaban todas sus obras, y entre ellos había mucha semejanza, que solamente por un detenido y concienzudo examen de los mismos puede llegarse á veces á una aproximada filiación artística, ha dado lugar siempre, y mucho más en anteriores centurias, en que nuestros pintores primitivos no eran tan apreciados como en la actualidad, á erróneas clasificaciones con muchísima frecuencia, pasando por anónimos cuadros de autor reconocido, bien atribuyendo á determinados pintores obras de artistas más modestos ó bien catalogando por obras flamencas ó alemanas otras genuinamente españolas.

Sólo así puede explicarse porqué en Córdoba, donde debe suponerse que residiera algún tiempo Bartolomé Bermejo y pintara algunos cuadros, no hayan sido mencionados por aquellos doctos.

En el Museo provincial de Pinturas de Córdoba que tengo á mi cargo, llaman mucho la atención de los inteligentes un hermoso retablo de últimos del siglo XV, procedente del Hospital de Antón Cabrera, y un cuadro en lienzo, al parecer de principios del XVI, expuestos al público hace poco tiempo. Mide el retablo, pintado al temple, tres metros de alto por dos y medio de ancho, dividido en tres partes. La del centro, ó sea la principal, es mayor y en ella se representa á *Cristo amarrado á la columna azotado por dos sayones*, uno de los cuales le tiene asido por el cabello, viéndose á sus pies una corona de espinas. En segundo término, á la derecha, apoyado en un antepecho cubierto por una colgadura negra, un hombre contempla la flagelación, y sobre fondo de paisaje destácanse en último término las arcadas de un templo y cinco figuras que, asomadas á una terraza, miran con extraña curiosidad y una de ellas señala hacia un portal, en cuyo interior se ve á San Pedro sentado calentándose en una chimenea y con el rostro vuelto mirando á dos figuras de mujer que pa-

recen interrogarle; completando este grupo el simbólico gallo que aparece en la penumbra. Las otros dos partes del retablo son más pequeñas y estrechas y están divididas en cuatro rectángulos, con las figuras de cuerpo entero, tamaño académico, de San Juan Evangelista, San Antonio de Padua, San Antonio Abad y San Francisco de Asís sobre fondos de bellos y variados paisajes.

Desde que tuve ocasión de admirar la hermosa tabla de *La Piedad* en Barcelona, siempre he creído recordar los muchos puntos de contacto que tiene la figura yacente de Cristo con el de *La flagelación* que se conserva en el Museo de Córdoba.

Ante la imposibilidad de hacer por ahora una buena reproducción fotográfica de este retablo interesante, á pesar de haberse intentado muchas veces sin éxito, por las malas condiciones de luz en que se encuentra y por la patina amarilla antifotogénica que lo recubre, nos limitamos á dar á conocer por hoy lo que á continuación publicamos y como detalle, la reproducción de la cabeza del Cristo y parte del torso, aunque no dé idea exacta del original. No obstante, por ella podrá apreciarse el muchísimo parecido que tiene con algunas de las *Santas Faces* atribuídas á Bermejo. La expresión de amargura y dolor en sus demacradas facciones; la doblez del párpado superior tan característica, al parecer, en los santos rostros del pintor cordobés; la boca entreabierta; los pómulos bastantes pronunciados y su estilo en general denotan gran semejanza con aquéllas.

El segundo cuadro, que también ha sido muy difícil reproducirlo, mide un metro cincuenta centímetros de ancho por dos metros de alto y tiene la particularidad de estar pintado al óleo sobre un lienzo sujeto á un bastidor de madera; su asunto es también *Cristo amarrado á la columna*, con San Pedro y tres figuras más en actitud orante, pintadas con mucha delicadeza y gusto. El Cristo, de dibujo vigoroso, es semejante al de *La Flagelación*; y el capitel y cimacio de la columna son exactamente iguales á los del retablo, diferenciándose la basa exornada con tracerías mudejares. Y al comparar ambas composiciones anónimas se ve que pertenecen á una misma escuela y que el autor del lienzo lo es también del mencionado retablo.

¿Podrán ser estas pinturas de Bartolomé Bermejo? ¿Serían ejecutadas á su vuelta de Barcelona y hasta ahora hayan permanecido ignoradas?

Nosotros, desde que las instalamos en el Museo, siempre hemos abrigado tal creencia, la cual nos ha sido confirmada verbalmente por el reputado crítico francés Emile Bertaux en una visita reciente que ha hecho á este establecimiento.

Según este notable escritor, tan competente en esta clase de estudios, no hay duda de que el autor de *La Piedad,* de Barcelona, es el mismo del retablo y lienzo que se conservan en Córdoba.

No hace mucho también que el distinguido Catedrático de la Universidad Central, D. Elías Tormo, ante dichas obras, comprendiendo su gran importancia, me excitó á darlas á conocer, como al fin he decidido hacerlo en esta ilustrada Revista. Y ojalá que al publicarlas puedan servir á la crítica para aportar algunos datos más á la historia de la pintura primitiva española, de la que fueron tan ilustres campeones los cordobeses Pedro de Córdoba y Bartolomé Bermejo.

ENRIQUE ROMERO DE TORRES.

Córdoba, Septiembre de 1907.

Asalto de la villa de Galera por Don Juan de Austria. (1)

A pesar de la importancia del asunto del Canto XXVIII (2), que Pérez de Hita empieza invocando:

> «Combiene mussa mia que el sentido
> de buestro proceder sea encumbrado
> con un estilo graue y tan subido
> como el alto intento a demandado,
> agora teneis mas esclarecido
> sojeto que asta aqui abeis tratado
> pues emos de tratar del poderoso
> don Joan de Austria, principe glorioso»,

desde luego es presumible que antes de él hubiese finado el manuscrito en el momento, un tanto cortesano, si tal estilo se compadece con la brusca y repentina partida del Marqués de los Vélez, después de la llegada á Huéscar, y casi rayano á Galera (que éste tenía ya en asedio y no vencida y tomada por falta de recursos y de artillería), del hijo de Carlos V, Príncipe bien nacido, feliz y afortunado, como llama Pérez de Hita á este bastardo imperial, nacido misteriosamente en Ratisbona, reconocido en el caserío del convento de la Espina, de Valladolid, por su hermano Felipe II, con aquella celebérrima frase: «Volvámonos, caballeros, que lo que es por hoy hemos hecho una bonísima caza»; hijo de *ganancia*, como le llama un historiador, y de quien la santidad de Pío V, de felice recordación, al enterarse de la victoria de Lepanto, saludó regocijado: *Fuit homo missus a Deo cui nomen erat Joannes.*

Mas si el Marqués de los Vélez, á las reiteradas y lisonjeras ofer-

(1) Capítulo del tomo II, inédito aún, del estudio histórico titulado PÉREZ DE HITA.

(2) *Libro de la Poblazión y hazañas de la Mvy Novilissima y Leal Ciudad de Lorca*, por Ginés Pérez de Hita (1572). MS. en poder del autor.

tas del hijo del César, que rigió á la *Hispania victric*, de aquellos grandes siglos, respondió, según Hurtado de Mendoza, «por términos extraños que siempre usó, aunque medido con su grandeza, diciendo: *Yo soy el que más he deseado conocer de mi rey un tal hermano i quien mas ganara de ser soldado de tan alto principe, mas si respondo á lo que siempre professé, irme quiero á mi casa, pues no combiene á mi edad anciana aver de ser cabo de esquadra*», y desde aquel punto abandonó el campo dirigiéndose á su villa de Vélez Blanco, y si se retiró de aquella ruda campaña, en la que tanto luchó con el enemigo, como con émulos que le escatimaron los medios de concluirla, y si en los últimos días de su vida colgó la espada en la panoplia de la sala de su torre del homenaje en el castillo de los Vélez, no por marcharse *rostrituerto* con los consejeros que acompañaban al de Austria, llevóse consigo la gente de Lorca y el grueso de su ejército, pues que dejó más de tres mil hombres á las órdenes de *un tal ermano del rrey y de tan alto principe*, claro está que nuestro poeta soldado y novelador (Pérez de Hita) no podía menos de ocuparse de sus compañeros de armas y paisanos los lorquinos y demás hijos del Adelantamiento de Murcia, ya que él no había de participar de sus gloriosos hechos por tener que seguir á D. Luis Fajardo, dado el cargo de escudero que desempeñaba á su lado.

De propia manifestación, hecha en sus *Guerras civiles de Granada*, sabemos que no habiéndose hallado en el cerco de Galera y deseando escribirlo, tuvo necesidad de buscar información, y en fuerza de sus diligencias exquisitas adquirió noticias de que el alférez Tomás Pérez de Hevia, vecino de la ciudad de Murcia y soldado veterano muy distinguido, que siguiendo las banderas de Don Juan de Austria se halló en esta jornada, había redactado un escrito sustancial y breve del sitio de Galera y de lo que día por día iba en él ocurriendo, por lo cual acordó copiarlo á la letra.

La Galera de hoy es un pueblo, cabeza del Ayuntamiento de su nombre, en la provincia de Granada, situado en un llano, si bien aún se conservan casas y cuevas en la escarpada ladera de un cerro que lo domina al SE., en la cual estuvo asentada *La Galera*, conquistada por el Arzobispo de Toledo D. Diego Ximénez de Rada, quien así como su sucesor ejercieron allí señorío desde el año 1230 hasta el de 1321 que cayó en poder de los árabes. Reconquistada por los Reyes

Católicos en 1482, la dieron á D. Enrique Enríquez, el de Baza, cuyos descendientes la poseyeron hasta 1569, en que fué enseñoreada por los moriscos. «Esta villa, escribe Mármol de Carvajal, era muy fuerte de sitio; estaba puesta sobre un cerro muy prolongado á manera de una galera, y en lo más alto de él, entre Levante y Mediodía, tenía los edificios de un castilo antiguo cercado de torronteras muy altas, de peñas que suplían la falta de los caídos muros.

»La entrada era por la misma villa, la cual, ocupando toda la cumbre y las laderas del cerro, se iba siempre bajando entre Norte y Poniente hasta llegar á un pequeño llano, donde á la parte de afuera estaba la iglesia, con una torre muy alta que señoreaba el llano, y un río que bajando de la villa de Orce se junta con el Huéscar y viene á romper las aguas en la punta baja de Galera, y desviándose luego cerca el llano donde estaba la iglesia, poco á poco corre hacia la villa de Castilleja. No estaba cercada de muros, mas era asaz fuerte por lo dificultosa y áspera subida de las laderas que había entre los valles y las casas, las cuales estaban tan juntas que las paredes eran bastante defensa para cualquier furioso asalto, no se pudiendo hacer en ellas batería que fuese importante, porque estaban puestas unas á caballero de otras en las laderas, de manera que los terrados de las primeras igualaban con los cimientos de las segundas, y el fundamento era sobre peñas vivas, alzándose hasta la más alta cumbre, y por esta causa eran los terrados tan desiguales que no se podía subir ni pasar de uno en otro sin muy largas escalas...» (1)

Cuatro asaltos tuvo necesidad de dar el ejército sitiador, sangrientos y porfiados, hasta el extremo de haber corrido peligro de muerte el mismo Príncipe Don Juan, pues necesitando en uno de ellos ponerse con su persona al remedio del daño, no con poco peligro de la vida—dice Hurtado de Mendoza—, porque andando con una diligencia y valor persuadiendo á los soldados que se retirasen sin olvidarse de las armas, fué herido en el peto, que aunque no hizo daño en su persona, escandalizó mucho á todo el campo, particularmente á su ayo Luis Quijada, que nunca le desamparaba, cuyas persuasiones obligaron á Don Juan á retirarse, por el inconveniente que se sigue en un ejército del peligro de su General.

(1) Mármol de Carvajal: *Rebelión de los moriscos...*, lib. VIII, cap. II.

Finalmente, al cabo de dos meses y seis días,

> «De aquesta suerte fué el pueblo tomado
> que era en todo muy fuerte y poderoso
> al cabo de gran tiempo que cercado
> fuera del cristiano belicoso;
> dos meses y seis días fué sitiado
> aquel pueblo malvado tan dañoso,
> á siete de Febrero justamente
> Galera feneció y su mala gente.»

Y continúa nuestro Pérez de Hita en su poema describiendo los destrozos causados en la villa tomada, y efectivamente siguióse la victoria hasta que se rindió Galera, sin dejar en ella cosa que la contrastase, que todo no lo pasasen á cuchillo, según dicho Hurtado.

Repartióse el despojo, y fué tanta la cantidad de trigo y cebada que encontraron los sitiadores, que bastara para sustento de un año; no contentos del saqueo, pusieron fuego al lugar, tanto para no dejar el nido á los rebeldes como por temor á una epidemia al corromperse tanto cadáver. ¡Tanta fué la mortandad y sangre vertida! No hace aún muchos años que visitando Galera, desde la nueva población, extendiendo la mano y señalando á la antigua, nos decía ilustrado cicerone: «Allí fué y allí está sepultada aquella Galera tan fuerte y heroica, ¡quién sabe lo que se ocultará debajo de sus escombros!»

Efectivamente, como aquel pueblo se desplomó y vino á sepultarse entre sus propias ruinas, ¡quién sabe lo que sepultaría! Hubo verdadera crueldad, pues el mismo Don Juan de Austria mandó alancear mujeres y hasta niños, no respetándose á ninguno de doce años arriba; pero la guerra no se contenta con blanduras, y aquélla, sobre todo, aconsejaba tales extremos si había de tener fin, y esta era también la política del Marqués de los Vélez, censurada antes por los mismos que ahora la encontraban única y excelente.

Muchos fueron los esforzados capitanes y soldados que sellaron con su sangre y entregaron su vida en este sitio, y que no enumeramos aquí por traerlos los escritores que venimos citando. Nuestro Pérez de Hita los limita en este Canto á los soldados de Lorca y Murcia, haciendo especial mención del capitán Martín de Lorita, cuya muerte supone lloró el de Austria. Este Lorita era Regidor de Lorca y

venía de Alférez mayor de sus banderas. También García de Guevara, Regidor de la misma ciudad,

«salió de aqueste asalto mal herido»,

y no es de extrañar que siendo el contingente de sus soldados lorquinos tres mil hombres,

«en esta extraña y cruda arremetida
murieran muchos hombres valerosos»,

distinguiéndose sobremanera los capitanes de Infantería Adrián Leonés y Juan Felices Quiñonero, y el de Caballos, Hernán Pérez de Tudela.

También dice el poeta en este Canto:

«el gran Comendador luego ha partido»,

y este *gran* Comendador no es otro que D. Luis de Requesens, una de las glorias militares de aquel siglo. Era Comendador de Castilla y de León, nacido en Valladolid, de noble familia, destinada desde mucho tiempo á dar á su Patria famosos capitanes, tanto de mar como de tierra. No muy tarde las glorias de esta casa *Requesens* se reúnen ó funden con la de los Fajardos, en el cuarto Marqués de los Vélez, D. Pedro Fajardo Zúñiga y Requesens, nieto del segundo Marqués de los Vélez, Virrey y Capitán General de Sicilia hacia el año 1644. A este D. Luis de Requesens no trató muy bien D. Luis Fajardo antes de este hecho de armas, estando el Adelantado de Murcia esperando en Adra ó en las inmediaciones de la costa vituallas y socorros.

Concluido lo de Galera

«de allí fué luego el campo levantado
y á Baza dió la vuelta concertado».

Complementan este Canto vigésimo octavo: el P. Morote, en sus *Antigüedades de Lorca,* libro III, de la parte II, pág. 414; Mármol, libro VIII, cap. II al V de su *Rebelión;* Juan Rufo, *La Austriada,* canto XVI, y Pérez de Hita, en las *Guerras civiles de Granada*, parte II, cap. XX y XXI.

F. CÁCERES PLA.

Excursión á Santillana y San Vicente de la Barquera.

Después de dejar en la estación de Puente San Miguel el pequeño ferrocarril cantábrico, se toma una carretera que atraviesa la línea férrea casi frente á la estación, y si el excursionista es aficionado á andar, después de cuatro kilómetros de buena cuesta se llega á Santillana.

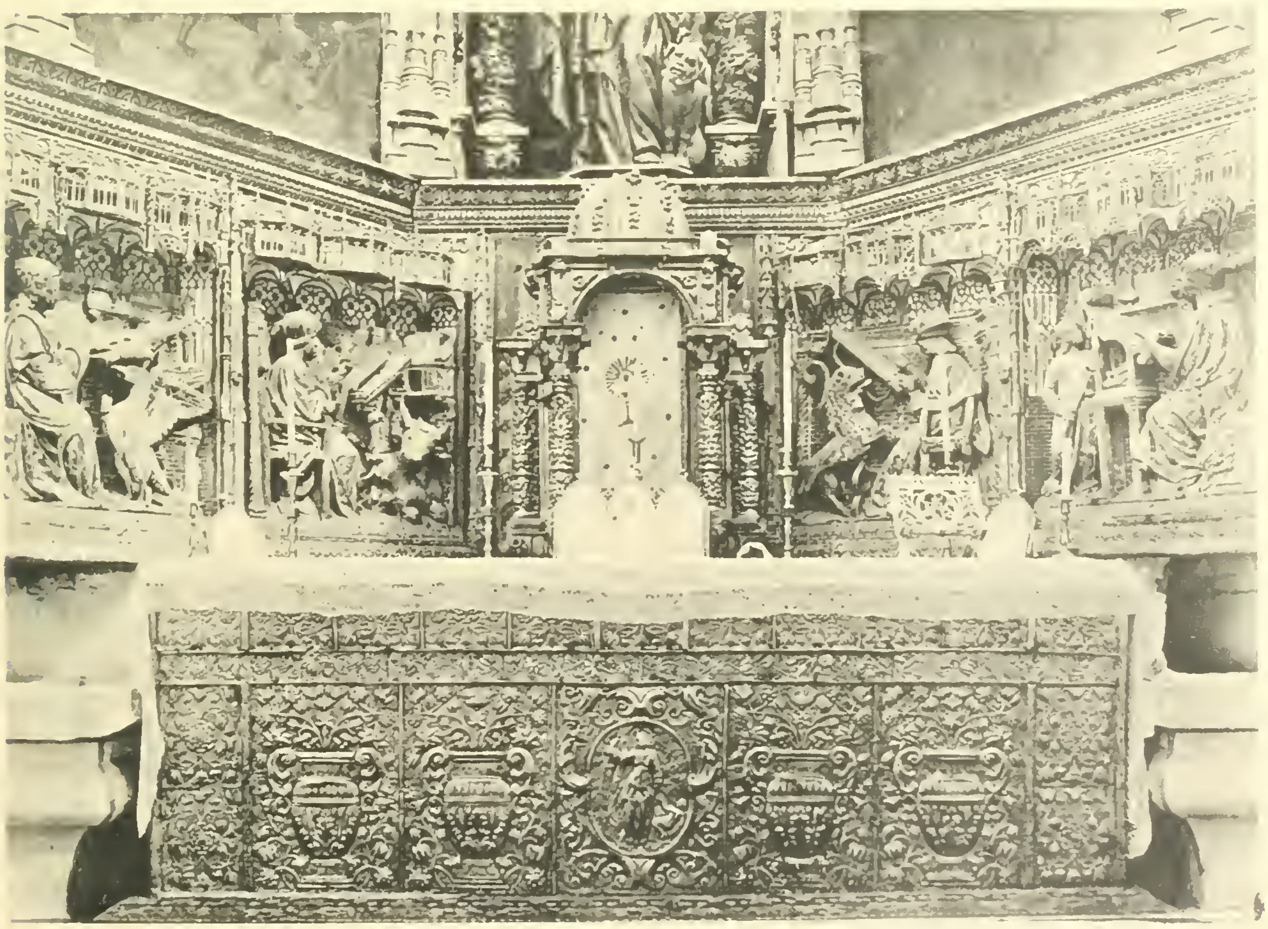
La impresión que se tiene al llegar no se borra nunca; parece como que por arte de magia se ha retotraído el visitante á la Edad Media; sus calles tortuosas y sus blasonadas casas con sus fachadas ennegrecidas por el tiempo y sus aleros que avanzan sobre ellas como queriendo protegerlas contra las inclemencias de la lluvia, tan frecuente en este país; la desigualdad de estas mismas casas, casi todas de piedra, unas altas y esbeltas, como queriendo velar por la seguridad de las bajas que á su lado humildemente se apoyan y cobijan fiadas en su fortaleza, casi todas con lemas en sus grandes escudos, nos llevan la imaginación sin querer á aquellos días en que la villa era pujante y rica cuando era la capital del Oriente Asturiano, que se denominaba Asturias de Santillana, y cuando era teatro de luchas entre familias y poderes rivales, y hasta de sus personajes contra el Rey, como sucedió en el reinado de Alfonso VII (1127-1157), en que los Condes Pedro de Lara y Rodrigo González se rebelaron contra su señor, no aviniéndose sino cuando supieron que venia el Monarca contra ellos con un poderoso ejército (1). Al pasar por sus estrechas calles espera uno encontrarse nobles ó esforzados guerreros, y sufre un desencanto el soñador viajero al ver en esta población, casi desierta, alguna persona, pues sus atavíos modernos parecen desentonar de todo lo que estamos viendo.

(1) Assas: *Crónica de la provincia de Santander*, tomo XI, pág. 79.



Cliché del Conde de Polentinos

Vista general



Cliché del Conde de Manila *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Frontal de plata

COLEGIATA DE SANTILLANA DEL MAR

Debió ser en lo antiguo habitada solamente por hidalgos, á juzgar por los escudos que adornan las fachadas de todas sus casas. En la calle del Cantón, que es la que conduce á la Colegiata y que pudiéramos llamar la más aristocrática en este pueblo de nobleza sin igual, se encuentran la que ostenta el escudo de los Mendoza, solitario edificio de sillería, con ojival portada y su piso alto decorado por moldurada imposta que á modo de greca recorre la fachada y rodea las ventanas y que nos trae á la memoria la figura del primer Marqués de Santillana, cuya sombra parece vagar por todo Santillana. La perteneciente á la familia de los Villa, llamada la casa del Aguila por ostentar en su escudo un águila herida de un saetazo que le atraviesa el pecho y rodeado de la divisa: *Un buen morir honra toda la vida.*

La de los Ceballos con su leyenda, que dice: *Es ardid de caballeros Ceballos para vencellos.* En una plaza se alza, al lado del Palacio de Borja, la torre del Merino, en la que los estragos de los años han hecho desaparecer por completo el almenado que primeramente debió de tener, conservando solamente de su primitivo esplendor dos grandes escudos con sus lambrequines correspondientes. Doblemos la calle de las Lindas y volvamos á la calle del Cantón que nos conduce á la Colegiata.

Para su ingreso hay que subir moderna escalinata de piedra, al final de la que hay dos leones y en el suelo una reja horizontal, colocada sin duda alguna para evitar que pasen al espacioso atrio las vacas que andan sueltas por todas partes, como en todos los pueblos de la Montaña. La puerta de entrada á la iglesia está formada por cinco arcos concéntricos y cuatro columnas con capitel historiado. Tiene dos torres cuadradas y á la derecha un cubo románico rodeado de impostas jaqueladas, en uno de cuyos lados, el que mira al atrio, tiene en su parte alta un ajimez; á la misma altura próximamente, y entre sus dos torres, tiene una galería de arcadas muy elegantes y encima corre una greca terminada por bolas á modo de pináculos.

Sobre el dintel del tímpano el Eterno sienta en su regazo el Libro de la vida y varios ángeles sostienen el nimbo; á ambos lados de esta representación hay doce figuras, seis á cada lado, algunas sin cabeza. En el interior la iglesia consta de tres naves, formando ocho arcos que se apoyan en ricos capiteles que representan el purgatorio; un desafío entre dos caballeros, cubierta la cabeza por capacetes y con lar-

gas adargas que los defiende; nuestros primeros padres Adán y Eva, y varios otros de animales, terminando dichas naves en tres ábsides semicirculares, adornadas exteriormente con ventanas de floridas arquivoltas, impostas y canecillos.

En el centro de la iglesia se encuentra el sepulcro de Santa Juliana, de unos ochenta y dos centímetros de alto y compuesto de una lápida en que está de cuerpo entero la imagen de la Santa con una mano sobre el pecho y con la otra la cuerda con que tiene agarrotado á sus pies el demonio; descansa esta lápida en un zócalo labrado, rodeado todo por una verja de hierro (1).

Cubre la mesa del altar mayor un espléndido frontal de plata cincelada, y encima de ella está el retablo gótico, formado por cuatro relieves en los plintos, á la altura de la mesa, representando á los cuatro Evangelistas, y encima seis tablas pintadas, separadas por doseletes y pilarcillos dorados; las dos inferiores nos muestran escenas de la vida y martirio de Santa Juliana, y las cuatro superiores el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Reyes, la entrada en Jerusalén y el descendimiento de la Cruz; en el centro y entre las seis tablas están representados, en talla, Cristo en la Cruz, con la Virgen y San Juan de pie, á ambos lados, y la efigie de la Santa.

Detrás del frontal de plata hay empotradas en la fábrica cuatro figuras de Apóstoles. En el camarín, según el P. Flórez, había algunas reliquias traídas de Tréveris y Colonia por D. Francisco de Prado y Calderón, Conde del Sacro Imperio, natural de San Vicente de la Barquera, quien las donó á la Iglesia en 1549 (2).

En la cabecera de la nave del crucero hay un sarcófago que tiene forma de tumba, con dos vertientes, y descansa sobre leones, y se dice ser el de Doña Fronilde, gran bienhechora del convento, de quien se conservan algunas escrituras relativas á los años 982 al 1001, y á quien se supone fundadora del mismo.

Por una puerta abierta en la nave del Evangelio se sale al claustro, de planta rectangular, con cuatro galerías de catorce arcos de medio punto, que descansan, unos en cuatro columnas y otros en

(1) La cabeza de esta santa Mártir está en el camarín y el cuerpo fué mandado trasladar por el Obispo de Burgos D. Alonso de Cartagena al altar mayor, al lado del Evangelio, en 1453.

(2) Estas reliquias eran el *Lignum Crucis*, el cabello y el velo de la Virgen.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

COLEGIATA DE SANTILLANA DEL MAR

Arcos y Capiteles del Claustro

dos, cuyos románicos capiteles son una maravilla por la variedad de asuntos; los hay historiados, de hojas, de aves y cuadrúpedos; un centauro disparando una flecha sobre monstruoso dragón de cabeza de ave y garras está esculpido en uno; en otro, un guerrero se desmonta de un caballo, que es devorado por un oso, y por último, los religiosos, que representan escenas de la Pasión y el Juicio Final. En el patio central y alineados á una de sus alas, hay varios ataúdes de piedra, que no se sabe de ellos sino que los poseen por derecho hereditario las casas de Calderón, Velarde, Villa y Polanco. Este soberbio claustro tiene, para mi opinión, mucha anología con el del Monasterio de Silos, del que publiqué un artículo en este mismo BOLETÍN.

Ultimamente ha sido restaurado hábilmente por el sabio arquitecto Sr. Lázaro, el que en su restauración se ha limitado á enlosar el centro del patio, lleno de hierbas de todas clases (que sirvió para enterramento durante largo tiempo), á poner techo nuevo á las galerías, imitando en lo posible el anterior, que sólo tenía algunas vigas destrozadas y carcomidas por el tiempo, y asegurar algunas de sus alas (principalmente la Sur, de construcción y distinta de las otras), cuyos arcos y capiteles amenazaban venir al suelo.

Al visitarlo por segunda vez el pasado año, sentía una gran alegría, á que estoy poco acostumbrado en estas excursiones, viendo con satisfacción que se habían salvado de la ruina, gracias á la pericia de un buen arquitecto, uno de los monumentos románicos más hermosos que hay en la Montaña.

Tanto el claustro como la iglesia de esta Colegiata no se sabe á ciencia cierta en qué época fueron construídos; el Sr. Amador de los Ríos (1) supone que debió ser empezada la iglesia hacia el reinado de Alfonso VII y continuada en el de Alfonso VIII, y quizá fuese su autor, según Escalante (2), algún discípulo de aquel Pedro de Dios que labró la Colegiata de San Isidoro de León; pero dejando esta suposición, parece lo más probable, como dice Amador de los Ríos, que su construcción sea entre fines del XII y principio del XIII, por la época que representa el traje con que aparece esculpida la Santa en su sepulcro.

(1) Santander: *España y sus monumentos.*
(2) Agabio Escalante: *Album de Cantabria.*

La historia de este monumento va íntimamente ligada á la de la villa; según Gil González (1), se debe su fundación á las Infantas Doña Fronilda y Doña Biceta, pero no se puede admitir con certeza este origen, pues los únicos documentos que hablan de ello, del año 999 al 1001, declaran solamente que Doña Fronilda fué bienhechora de la Abadía (2) El P. Flórez dice que existiendo cerca del sitio llamado Planes un Monasterio dedicado á Santa Juliana, varias familias se trasladaron cerca de él, comenzando á poblarlo con el nombre de Santa Illana; esto, como se ve, no dice cuál fué su origen. El abad más antiguo de que se tiene noticia es Albano, en el año 962, al que siguieron Trecio, Indulfo, Julián y Martín, en los años 964, 1000, 1025 y 1110 (3).

En tiempo de los Condes Fernán González y Don García, y de Don Fernando I de Castilla, se hicieron donaciones al Monasterio, agregándole en tiempos de Don Fernando los Monasterios de Fauniz, Santa Cecilia, el de San Julián de Canalejas y el de San Ciprián, con viñas, tierras y molinos.

El Rey Don Fernando IV que estuvo, siendo niño, en Santillana, le dió en Valladolid, á 11 de Agosto, Era 1333 (año 1295), un privilegio por el que confirmaba á «vos Don Rui Peres abat de Santa Illana mio capellan et á vuestros sucesores et al cabildo et á la clerecia de vuestra Eglesia et á los vuestros vasallos en todos los privilegios et las cartas que vos et ellos avedes del Emperador (4) et de todos los otros reyes que fueron ante mi».

Santillana gozó de antiguo excepciones de no contribuir al Obispo ni admitir Merino, ni pagar pechos ni portazgos, y que ninguno de su iglesia pudiera ser compelido por Juez seglar ni usurpar sus bienes, añadiendo algunos Reyes la expresión de ser Abadía suya (5).

Realmente debió ser siempre un Monasterio de importancia, cuando se cita en diversas épocas como abades de ella, además del Infan-

(1) En su descripción del Arzobispado de Burgos.

(2) Padre Flórez: *España Sagrada*, tomo XXVII.

(3) «Catálogo de los Abades de la Insigne y Real Colegiata de Santillana», por D. Tomás Alonso Sánchez. MS. original firmado el 9 de Febrero de 1793.—Academia de la Historia, E. 136, fol. 250.

(4) Alfonso VII.

(5) Santillana fué primero Abadía de Monjes Benedictinos, pero en el reinado de Alfonso VII se cambió en Colegiata, según aparece en una escritura en que por primera vez se le da este nombre Flórez: *España Sagrada.*



Clichés del Conde de Manila

Capitel



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

Retablo y sepulcro de Santa Juliana

COLEGIATA DE SANTILLANA DEL MAR

te Don Sancho, hijo de San Fernando y hermano de Alfonso X, á don Pedro González de Salamanca, Obispo después de Salamanca; á Suárez de Carvajal, Obispo de Lugo; á D. Marcos de Viegra y Otero, Inquisidor de Toledo y Santiago, y en 1722 á D. José Uriarte Isunza, Gobernador del Principado de Asturias.

En 1209 concedió el Rey Don Alfonso VIII la villa de Santillana al abad y al Cabildo, los que la cedieron por otros bienes al Duque del Infantado, D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (1), que quedó de señor absoluto de la villa, conservando además el cargo de abad en la Colegiata la casa de Mendoza para sus parientes y allegados.

Antes de abandonar la villa visité los conventos de San Ildefonso y «Regina Celi». Fué fundado el primero por Alonso Gómez del Corro, canónigo tesorero de la Colegial de Santillana, para monjas Dominicas; solicitada licencia de Fray Pedro Alvarez de Montemayor, provincial de la Provincia de España y confesor del Rey Carlos II, tomaron posesión del convento, después de bendecida la iglesia por el entonces abad de la Colegiata, D. José de Mesones y Velasco, Caballero de la Orden de Alcántara, el día 11 de Junio de 1670, las monjas procedentes del convento de «Porta Celi» de Valladolid, Sor Mariana de Escobar, Sor Melchora Ovalle, Sor Francisca Aranda y su hermana Sor Luisa de Aranda, que fué la primera priora (2).

El convento de «Regina Celi» fué fundado por el caballero don Alonso Velarde para frailes en el año de 1592 á 5 de Septiembre, á espaldas de la iglesia de Santa Juliana, trasladándose al llamado Campo de Revolgo (3), donde hoy está, según consta en una relación

(1) En Escalona, el día 15 de Septiembre de 1445, otorgó el Rey de Castilla Don Juan II al célebre D. Iñigo López de Mendoza la merced del Marquesado de Santillana de la Mar, sin perjuicio de los derechos de la Colegiata de esta villa. Heredó este título su hijo primogénito D. Diego, por testamento de su padre, otorgado en Guadalajara á 8 de Mayo de 1445, y además los estados de Torrelavega y la Casa de la Vega. Estas disposiciones fueron aprobadas por Enrique IV en Ubeda á 20 de Agosto de 1458.

(2) Sor Luisa de Aranda era hija de D. Alonso de Aranda y Portillo, Regidor de la ciudad de Valladolid y nieto del Marqués de Siete Iglesias D. Rodrigo Calderón, y de Doña Juana de Aranda, su prima hermana. Dicha Sor Luisa dicen que era tan hermosa que sirvió de modelo para un cuadro de Santa Agueda que había en el convento de «Porta Celi» de Valladolid.

(3) Teatro de luchas y peleas entre familias rivales y del Merino contra el señor en la Edad Media.

que está en el legajo de su fundación (1). Tiene este convento en su portada un gran escudo de los Velardes con la siguiente, divisa: *Este es Velarde el que la sierpe mató y con la Infanta casó.* Al desembocar la calle que va á la carretera, á la derecha, está el Palacio del Marqués de Casa Mena, preciosa casa solariega de las Barredas, que contiene en su interior un verdadero museo: armas, monedas, tallas y lozas antiguas adornan sus hermosas salas, y en una de ellas la Biblioteca, la mejor joya entre tanta preciosidad, formada de crónicas y escritos curiosísimos, casi todos referentes á asuntos montañeses y formada sin duda por aquel erudito D. Blas de Barreda perteneciente á esta familia y honra y prez de la Montaña.

Con pena abandoné Santillana y al perder de vista en una revuelta del camino los pinos del jardín de Casa Mena, parecía como que perdía algún ser querido á quien no volvería á ver, y los recuerdos del pasado que en tropel habían sucesivamente acudido á mi mente se iban borrando dejando en su lugar una dulce melancolía que la vista de los paisajes montañeses me producían.

Después de pasar por Oreña, cuya antiquísima iglesia no nos fué dado ver por la escasez del tiempo, y por el lindo Cóbreces hicimos alto en Comillas para dar lugar á que el ganado tomase algún descanso y visitar el palacio de los López y la bonita capilla ojival destinada á panteón, y sobre todo, el célebre museo arqueológico en el que el Marqués de Comillas ha coleccionado cuanto interesante para la Montaña ha podido recoger, desde objetos prehistóricos hasta del tiempo del Monarca español Carlos III. Puesto de nuevo en camino, cruzo el pintoresco y solitario sitio conocido por La Rabia, y después de subir penosas cuestas llego por fin á San Vicente de la Barquera. Lo primero con que tropiezan mis ojos es el magnífico puente de la Maza, construído por despacho de los Reyes Católicos á 25 de Agosto de 1495, y que debió concluirse ya entrada la décimasexta centuria, y que aunque primitivamente tenía 32 arcos y 1.553 pies de largo, quedó reducido en 1865 á 28 arcos y 1.390 pies. Al final del puente muestra sus tristes despojos, cubiertos de musgo y plantas trepadoras, el convento de Franciscanos, que tanto protegiera la casa de Guevara al escogerlo para su última morada. ¡Triste condición la de los

(1) «Regina Celi».—Santillana, MS. Archivo Histórico Nacional, legajo 37.

años, que nada respeta!, pues de este antes rico convento sólo quedan algunos paredones cubiertos de yedra y sostenidos por verdadero milagro de equilibrio.

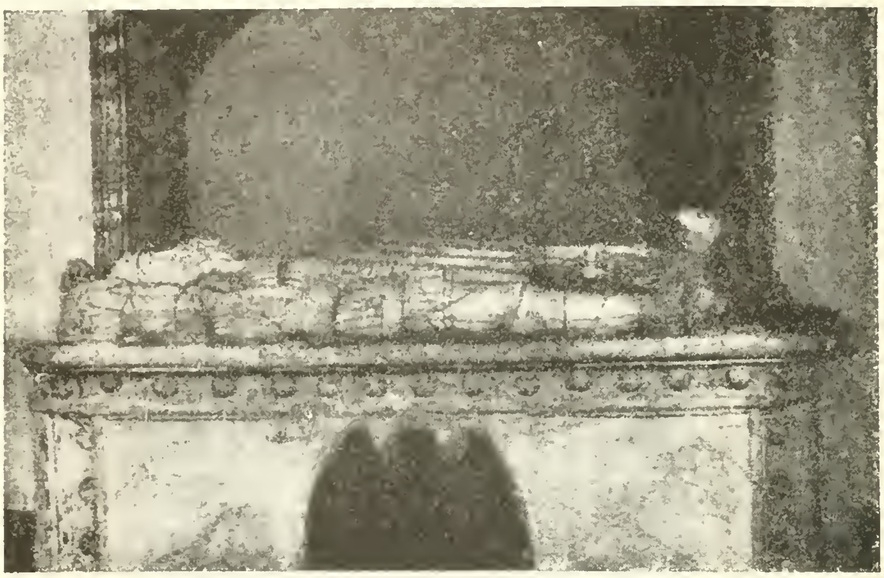
Después de atravesar su calle principal, llamada de la Barquera, cuyas casas tienen anchos soportales con grandes arcos, y en la que se encuentra el comercio del pueblo, empezamos la subida al peñasco en que están enclavados la iglesia y el antiguo Castillo; subimos por la calle alta (antes llamada de Corro) y encontramos en ella una casa de elegante tipo renacimiento, con frontón toscano encima de la puerta, tres balcones flanqueados de columnas jónicas, una fuerte cornisa que remata la fachada y dos grandes y bien esculpidos escudos á uno



Abside en forma de torre de la iglesia parroquial de San Vicente de la Barquera.

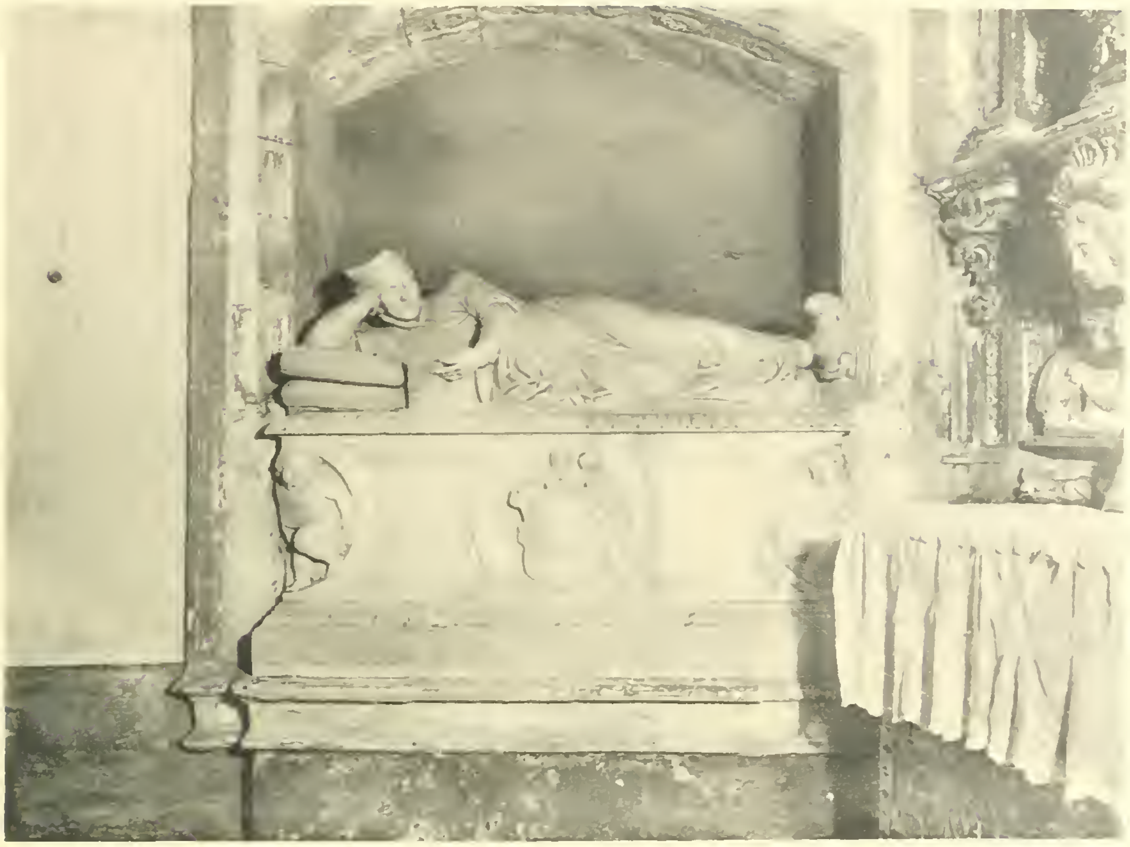
y otro lado del balcón central, que fué fundada por D. Antonio del Corro para asilo de pobres. A pocos pasos se descubre el ábside de la Iglesia de Nuestra Señora de los Angeles. Ésta semeja una fortaleza militar, cuya parte alta tiene tres cubos que dividen cuatro ventanales góticos, y colocados uno en el frente y los otros dos en los ángulos de la torre y terminados en graciosos pináculos, que separan dos sencillas espadañas que forman el campanario, grandes y fuertes estribos colocados en la parte inferior y con tres retallos dan fuerza y consistencia á la torre; cerca de la fachada, que podemos llamar Norte, hay una pared formada de cráneos humanos, y dando vuelta al edificio encontramos dos puertas, la del imafronte y la de la fachada del

Mediodía; la primera consta de cuatro arcos concéntricos sostenidos por otras tantas columnas de corto fuste, cuyos capiteles son cónicos y dibujan bichas y uno de ellos un león y un castillo; tiene encima un tejadillo soportado por siete canecillos; la puerta del Mediodía, que es la principal que da ingreso á la iglesia, está situada sobre una escalinata y compuesta hasta de seis arcos concéntricos de medio punto, cuyos volteles están decorados con dientes de sierra; las columnas que sostienen cinco de los arcos son de recio fuste con capiteles historiados en que están esculpidas aves y figuras humanas, y el sexto arco, estrechando el hueco de la puerta de arco rebajado, forma un



Sepulcro en la iglesia de San Vicente de la Barquera.

tímpano en que está colocada una cruz rodeada de los escudos de España y de la Villa; esta puerta está pintada de verde, que tapa muchos de sus detalles y la estropea por completo. La iglesia, en su interior, tiene tres naves, cerradas sobre ojivas, ambas del siglo XII; tiene seis capillas y cinco altares además de la mayor. Entre las capillas merece mencionarse aparte la de San Antonio, de planta irregular y que contiene tres arcos sepulcrales. El de la izquierda encierra los restos de un caballero y una dama, cuyas figuras yacentes en alabastro nos muestran ser los en ella sepultados un guerrero vestido de armadura y sobre ella plegada túnica, cuya mano derecha reposa sobre el pomo de la espada, y la señora que á su lado duerme el sueño eterno lleva capa de alto cuello, descotada, con un sartal de perlas rodeado á su cuello, descansando sus manos, rodeadas de



Sepulcro del Inquisidor Corro



Clichés del Conde de Polentinos *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Puerta de la Iglesia

SAN VICENTE DE LA BARQUERA

anillos, sobre su seno; decoran este sepulcro dos ángeles arrodillados, uno á la cabecera del señor y el otro á los pies de la dama, y un perro sin cabeza. Sobre el plinto que sirve de base á las estatuas hay un ángel que sostiene entre sus manos un escudo con la cruz de Covadonga y el lema: *Angelus Pelaio et suis victoriam.* El otro sepulcro, también de alabastro, nos presenta la figura de un hombre echado con traje talar y bonete en la cabeza, apoyada su cabeza sobre el brazo derecho, que á su vez se apoya en unos almohadones, mientras el izquierdo sostiene un libro que remeda estar leyendo; debajo de un sencillo zócalo, y en su base, hay en los ángulos dos mofletudos chiquillos que tienen entre ambas manos y sobre el pecho cartelas (1), y en el centro un ángel, semejante al del sepulcro anterior, que sostiene un cuartelado escudo; entre estas figuras hay unas inscripciones que dicen, en la de la izquierda:

HIC IACET LICENCIATVS ANTONI' DEL CORRO : VIR PRECLAR 'MORIB' ET NOBILITATE . AC PERPETVÆ MEMORIÆ DIGN' CANONIC· HISPALENSIS . AC IBIDEN CONTRA HERETICAM PRVITATEM A. CHATOLICIS REGIC' FERDINANDO.

Y en la de la derecha:

ET ELISABEHT VSQ AD SVM OBITUM APOSTOLIC' INQUISITOR ET HVIVS ALMÆ ECLESIÆ TANQ NATURALIS VTIQ BENEFICIATVS QUI OBIIT VIGESSIMA NONA DIE MENSIS IVLII ANNO 1556. ETATIS VERO SVE 84.

Es del sepulcro del Inquisidor de Sevilla D. Antonio del Corro (2), nacido en San Vicente, é indudablemente italiana su escultura y muy hermosa, y en la que en lugar de figurarnos al Inquisidor descansando el sueño de los justos, parece como que está vivo y va á levantar la vista del libro para fijarla en el visitante que tiene la osadía de interrumpir su lectura con su presencia.

Esta iglesia, según dice D. Enrique Leguina (3), fué comenzada

(1) Las cartelas dicen: El que aquí está sepultado no murió, que fué partida su muerte para la vida.

(2) A los treinta y dos años, en 1504, era Inquisidor general.

(3) E. de Leguina: «Apuntes para la Historia de San Vicente de la Barquera». Santander, 1875.

en el siglo XII y terminada en el XVI, y yo estoy conforme con su opinión, pues en ella han dejado marcado su paso todas las épocas; las puertas, que son las más antiguas, debieron ser construídas en fines del XII ó principios del XIII; su ábside, así como la capilla de San Antonio, debieron ser edificadas en la XV centuria; las ojivas de sus naves son del XIII. Además, dicho Sr. Leguina cita una provisión dada por Carlos V en 9 de Diciembre de 1534, para que el Corregidor ó Juez de Residencia de las cuatro villas de la costa (1) informara sobre la representación hecha por los vecinos de San Vicente pidiendo por ocho años el vino que rentaba la fábrica de la iglesia, á fin de pagar con ellas al Conde de Buendía los mil y quinientos ducados que les había prestado para el ensanche de la iglesia, por haberles faltado el dinero cuando ya tenían empezada su construcción.

La iglesia de que estamos hablando está rodeada de una especie de almenado, desde el que se divisa San Vicente con sus dos puentes y el mar, y la altura con respecto á éste es de unos quinientos pies.

Se hace tarde y tenemos que visitar la Barquera y el Castillo, y á ellos encaminamos nuestros pasos descendiendo por la calle alta y el barrio llamado de los Judíos; esta es la parte más ruinosa de la ciudad, y sus calcinadas piedras son como una escritura que acredita lo que debió sufrir esta villa con el incendio de 1483.

El Castillo fué fundado, según tradición, por Osoriz, Duque de Estrada, que casó con una hija del Rey Don Alonso III, y hoy solamente queda un montón de ruínas, en que apenas puede verse alguna galería ó trozos de escalera que bajaba á los silos de la fortaleza (2).

Siguiendo la calle de la Barquera, de que hemos hablado antes, y camino de la Barquera, está la ermita de San Vicente, de la que sólo llamaron mi atención la pila de agua bendita, en cuya superficie aparece tallada la cara de una persona y una imagen en talla de San Francisco; después recorrimos toda la costa, penetramos en la Cetarea (3), navegamos embarcados por una cueva, espectáculo que tiene

(1) Las cuatro villas eran Santander, Castro Urdiales, San Vicente de la Barquera y Laredo.

(2) Según el Sr. Leguina en este Castillo se alojó Carlos V. El Sr. Foronda dice que donde se alojó fué en el convento de Franciscanos; me parece, dadas las escasas dimensiones del Castillo, que no es muy grande, más probable que el Emperador escogiese este último sitio para él y los que le acompañaban.

(3) Cetarea, criadero de langostas.

mucho de fantástico, y cuando salimos de la Cetarea, el sol, descendiendo á su ocaso y rodeado de pequeñas nubes, se ocultaba detrás de la torre de la iglesia parroquial envolviendo á San Vicente en roja claridad, mientras allá abajo, en las marismas que lo rodean formando un sin número de diminutas islas, al reflejar en el agua despedía plateados destellos. ¡Cuántas veces no habían presenciado este mismo espectáculo algunos de los que hoy descansan entre los muros de su vetusta iglesia! Pero entonces San Vicente era potente y rica; el Emperador se hospedaba en su recinto á la vuelta á Castilla después de su viaje, y por sus calles hoy tristes y casi abandonadas transitaban castellanos y flamencos que acompañaban al Emperador en sus jornadas, y hasta en su plaza se celebraba, á creer á un moderno escritor, una fiesta de toros (1).

Después de pasar una buena noche en la fonda. que más parece solariega casa á juzgar por su portalada y ancha escalera de piedra, visitamos, antes de abandonar San Vicente, su otro puente, construído por el arquitecto Bustamente en 1799, en el reinado de Carlos IV, y á costa del arbitrio impuesto sobre los pueblos del Bastón de Laredo, según inscripción que hay en sus pilares; dicho puente tiene 15 arcos y mide 555 pies de largo.

Tanto de San Vicente como de Santillana queda mucho por decir y su historia todavía está por hacer, pero empresas son éstas sólo dignas de ser acometidas por personas competentes y versadas en esta clase de estudios; yo, por mi parte, me he limitado á narrar modestamente, ayudándome en lo que otros escritores han dicho, mis impresiones en la excursión que á dichos sitios hice, con el solo objeto de llamar la atención de mis consocios para que los visiten y estudien.

El Conde de POLENTINOS.

(1) El Sr. Foronda, en su libro *De Llanes á Covadonga*, dice que el Emperador, en su viaje á Valladolid en 1517, llegó el 29 de Septiembre á San Vicente, donde se demoró catorce días á causa de una enfermedad y de la que aún no repuesto salió para Treceño el 12 de Octubre.

SECCIÓN OFICIAL

Excursión á Zaragoza.

Este año se celebrará en Zaragoza el centenario de los famosos Sitios.

Es la fiesta el recuerdo del vigoroso despertar de una raza y la conmemoración del renacimiento nacional; no hay en ella odios ni prevenciones contra pueblo alguno.

La SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES desea asociarse á este acontecimiento, que tan directamente se relaciona con el principal fin que persigue: enaltecimiento del nombre y del pensamiento de la Patria por medio del estudio y de la propaganda de sus creaciones.

Para dar fehacientes muestras de nuestro cariño á Aragón organizaremos una visita á su capital, en los días y forma que se anunciarán por hoja suelta á nuestros consocios cuando se haya dado forma al proyecto y esté todo dispuesto para realizarle. Con este acto se celebrará también el XVI aniversario de la fundación de nuestra Sociedad.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola 8.

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVI.—Segundo trimestre.

Arte • Arqueología • Historia

Madrid. — 1.º de Junio de 1908.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

SANTA MARTA DE TERA

(BENAVENTE : ZAMORA)

He aquí una especie de Lourdes de ha ocho siglos; un santuario donde recibían vista los ciegos, oído los sordos y andar los cojos; donde se curaban los mancos, sanaban los enfermos, los leprosos quedaban limpios, eran expulsados demonios de los cuerpos oprimidos, y hasta los prisioneros aherrojados se veían libres dondequiera que su cautiverio fuese. Así lo consignó solemnemente el Emperador Alfonso VII en un privilegio de 1129, cuando herido por una gravísima enfermedad, y temiendo caer bajo la Justicia divina, se acogió á Santa Marta, pidiéndole la salud á cambio de los términos realengos y de señorío comprendidos dentro de los cotos de su iglesia. Realmente no tasaba en mucho el joven Rey la gracia de alejar por entonces de sí las penas del infierno; pero el hecho es que Alfonso curó de firme.

Perdida hasta la tradición de todo ello, redúcese la historia del santuario á los pocos datos recogidos por el P. Flórez con demasiada ligereza (1), puesto que el archivo catedral de Astorga, donde sus datos se guardaban, sabido es que fué quemado en la guerra de Napoleón. Es posible que arrancase de tiempos visigodos su existencia, porque de entonces hay en el edificio actual un capitel de pilastra corintio, muy desgarbado, y varios fustes de mármol. Luego, se le cita, siendo monasterio, en el siglo X, pero su esplendor fué del XI al XII, cuando

(1) *España sagrada*, tomo XVI, págs. 62, 454, 457, 464, 479.

se enriqueció con dádivas copiosas, entre ellas las de Gelvira, hija de Bermudo II, en 1033. Fernando I lo cedió con todas sus pertenencias á la Sede astoricense en 1063, como recompensa de los servicios prestados por su Obispo Ordoño en la traída del cuerpo de San Isidoro á León, y esto mismo lo confirmó Alfonso VI en 1085, estableciéndose alli una abadía con canónigos regulares, que duró hasta el siglo XVI. De todas sus grandezas no queda ni la fama; hoy es una parroquia que da nombre al pueblecillo, por donde cruza la carretera de Benavente á Sanabria, y si descuella en algo es por un anejo de la iglesia, titulado *Palacio* del Obispo de Astorga, y ¡qué palacio! Ahora bien, á tanta mengua resistió el edificio de la iglesia, tal como en sus tiempos más esplendorosos fué alzado, y bien merece señalarse á la atención de los eruditos, ya que nada se ha dicho en su elogio ni aun suena entre nuestros monumentos.

Trátase de una obra románica de las más bellas por su aspecto exterior, y de las más curiosas, dada su gran vejez, pues ciertamente hermana con el crucero de San Isidoro de León. Mas como respecto de esta otra iglesia no se ha fijado bien la fecha, conviene aclarar este punto, que arrastra consigo la introducción del arte francés en aquel reino.

La primera iglesia de fecha segura en que hallo indicios de él es San Salvador de Fuentes, en Asturias, edificada por Didago Píppici y Mansuara, y se consagró en 1023. Sobrevino luego, bajo Fernando I, un florecimiento con sabor oriental, según hacen patente el claustro de Silos, anterior á 1073, y los marfiles de San Isidoro de León, de hacia 1060, admirables por su gran arte, y que además tienen precedentes en los de la Cogolla (1032). Estos jalones son fijos, y comprueban, tocante á artes decorativas por lo menos, un avance y superioridad respecto de lo francés, que obligan á buscar por otro lado su inspiración ó á rehacer la cronología del período románico en Francia, que tan llena de divagaciones y desconciertos se nos ofrece. Apartando esto, y sobre dicha base, hay confianza en reconocer como parte de lo edificado por Fernando I en San Isidoro su magnífico panteón, que no sería primitivamente sino el portal ó nártex de la iglesia dedicada en 1063. La Catedral vieja de la misma ciudad, concluída diez años más tarde, era de tipo francés, á juzgar por sus vestigios. Pero el desarrollo más espléndido sobrevino inmediatamente al reconstruirse la gran Basílica de



Cliché de Gómez-Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Vista desde Sudeste

IGLESIA DE SANTA MARTA DE TERA (ZAMORA)



Cliché de Gomez-Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Testero de la Iglesia

SANTA MARTA DE TERA (ZAMORA)

Compostela, sobre influencias auvernatenses muy probables; mas sus esculturas marmóreas no hay sino que atribuirlas á un maestro bizantino sobresaliente, cuya escuela se esparció por todo el reino, llegando á Tolosa de Francia. Comenzada la Catedral de Santiago hacia 1074, pudo bien erigirse la fachada de las Platerías en 1078, fecha cuya exactitud acredita la portadilla de San Esteban de Corullón, en el Bienzo, iglesia consagrada en 1086, y que es un remedo compostelano evidente; además, los relieves del arca santa de Oviedo, donación de Alfonso VI y su hermana Urraca, entre 1072 y 1085, comprueban el definitivo avance de nuestro arte.

Volviendo á San Isidoro, la iglesia actual ofrece dos partes; una, la más antigua, comprende todo el crucero y ábsides, los cuatro arcos medianeros inmediatos del cuerpo de la iglesia, lo correspondiente del muro Sur, con su portada, y la del panteón. Después llegóse á completar las naves, alterando lo ya hecho de ellas á fin de abovedarlas totalmente, y entonces caería la iglesia de Fernando I, cuyo ancho acaso no sobrepujaba al del panteón mismo. Esta segunda obra sabemos ciertamente que la dirigió el maestro Petro Deustamben, *qui superedificavit ecclesiam hanc*, como dice su epitafio, en tiempo de Alfonso VII, y fué su consagración en 1149. Respecto de la obra anterior, no sé que haya sido alegado como dato precioso y concluyente la inscripción sepulcral de Urraca, hermana de Alfonso VI, donde consta que ella *ampliavit ecclesiam istam et multis muneribus ditavit.* Es, pues, seguro que amplió la iglesia, añadiendo el crucero actual á la cabeza del edificio erigido por su padre, y esto hubo de ser entre 1072 y el 1101, fecha de su muerte. Comprueban más aún, si preciso fuere, la exactitud de dicha frase, grabada muy poco después, el cáliz de ágata y oro que aún se conserva, y un grande y rico Crucifijo, ya perdido, que eran donación suya.

Ahora bien; esta parte del crucero y portadas de San Isidoro es lo que guarda tantas analogías con Santa Marta de Tera, y por consiguiente, ha de atribuirse á los decenios últimos del siglo XI, siendo obra de un maestro que cultivaba el arte decorativo y los fundamentos del sistema románico tal como en Santiago iban desarrollándose; pero, como le inquietasen demasiado las bóvedas, ya las excusaba, ya les oponía estribos disformes, que denuncian miedo mucho más que ciencia, y su españolismo acredítase con el empleo reiterado de arcos

de herradura y con lóbulos y de unos modillones de tipo mozárabe.

El aspecto de nuestra iglesia altamente halagüeño; colocada como está en alto, dominando el río Tera y con hermosa vista sobre el valle; limpio su cuidadoso aparejo de pizarra micácea, brillante á los rayos del sol, y cuyo tono plomizo se aviva con las cornisas y capiteles tallados en arenisca amarilla. Solamente una espadaña, y más aún su groserísima escalera, afean el conjunto. Por dentro súfrese una decepción al verla encalada y pintorreada, con tres armaduras toscas su crucero y bóvedas en la nave que desarmonizan. La altura media de los sillares es de 30 á 40 centímetros, con algunas marcas, pero raras y en forma de letras, esculpidas en ellos.

La planta es una cruz de 27,50 por 16,50 metros, medida por dentro, y con un ancho de 6,18 metros sus naves. De tal forma son raras las iglesias románicas, fuera de Cataluña, y sólo recuerdo las de San Cristóbal y Santo Tomás, en Salamanca, y San Andrés de Armentia, todas ellas posteriores á la de Tera; pero aun más insólita es la cabecera rectilínea, como que, dentro de dicho tipo, acaso no se repita sino en San Pedro de Camprodón, y ello por influencias cistercienses más bien. Al contrario, iglesias cruciformes solían hacerse en el Oriente, desde Constantino, y por acá en tiempos visigodos, según atestiguan Santa Comba, en la Limia, San Pedro de la Nave y San Román de Hornija; y duraron no sólo en Asturias, puesto que así era Santa Cruz de Cangas, sino también entre mozárabes, como parece acreditarlo Santa María de Melque. En vista de ello, cabe suponer si nuestra iglesia conservará el trazado de otra mas antigua, ú obedecerá cuando menos á la tradición española del período anterior. Imitación directa suya, en la cabecera y aun en lo decorativo, parece ser Santo Tomé, una de las más viejas iglesias zamoranas.

En Santa Marta bien se echa de ver que solamente la capilla iba dispuesta para bóveda, con sus muros más gruesos y enormes estribos escalonados: ella es de cañón con peralte, apoyándose por junto al testero en un perpiaño sobre columnas, con la intención de descargar en absoluto el muro cabero. Es además curiosa la forma de ingerirse en ella, como lunetos embrionarios, los arcos de las ventanas. Por adorno llevan dichos estribos en cada relej un par de bolas, todo como en San Isidoro. Las columnas del testero, por fuera, parecen simplemente decorativas y resabio de las que solían ponerse, haciendo de estribos, en los ábsides.



Cliché de Gomez-Moreno

Interior, mirando á Nordeste

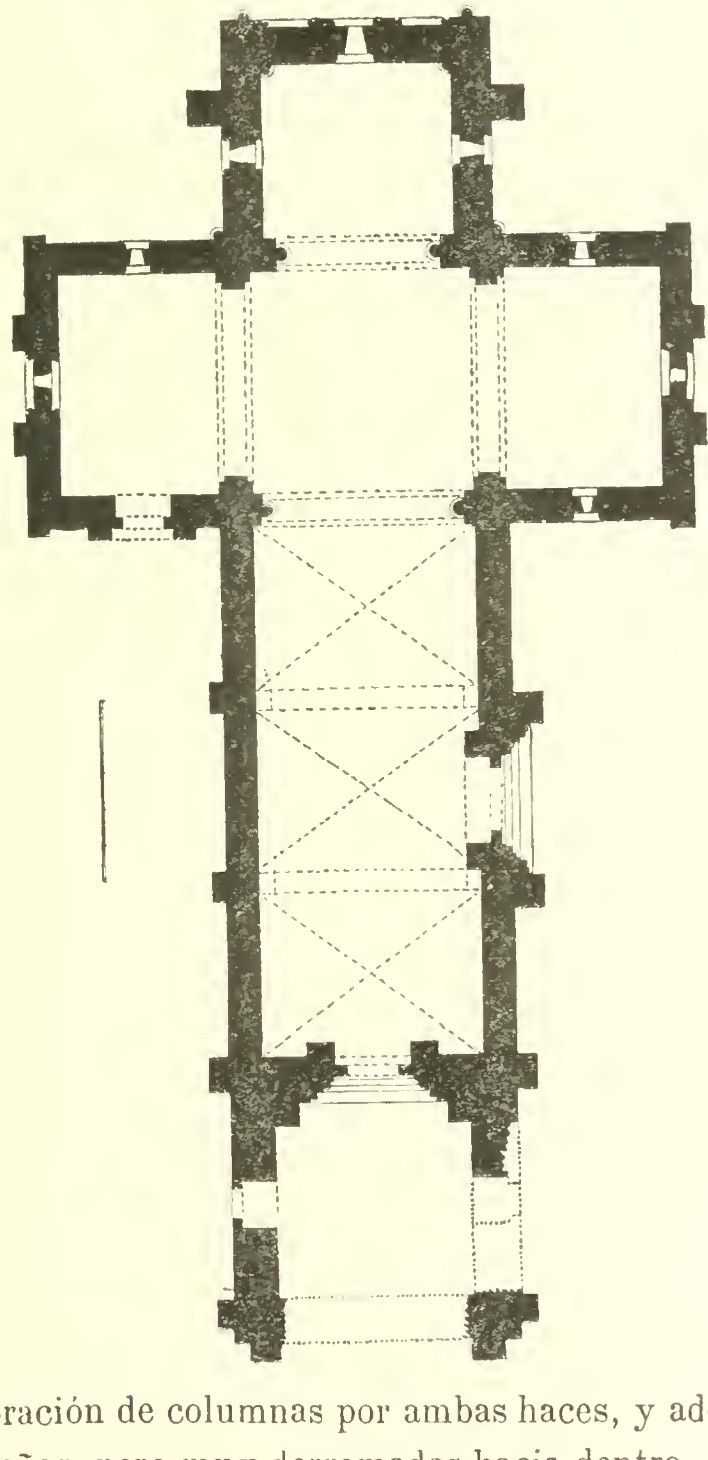


Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Interior, mirando á Sudoeste

IGLESIA DE SANTA MARTA DE TERA (ZAMORA)

Los arcos torales son doblados, y tres de ellos hacen avanzar algo en curva su peralte, de modo que resultan de herradura, así como es angular con cinco lóbulos el del alféizar de la portada que mira á sur. Ésta, la occidental y el postigo del crucero carecen de tímpanos, pues dada su pequeñez no cabía otra cosa. Tocante á ventanas hay una serie



baja con decoración de columnas por ambas haces, y además unas claraboyas pequeñas, pero muy derramadas hacia dentro, en los hastiales de cabeza y brazos y en la parte central y más elevada del crucero hacia oriente. Una de aquéllas conserva su reja de hierro primitiva, análoga á la de San Isidoro, aunque más sencilla, y se compone de dobles espirales de alambre, sujetos entre sí y á dos barras laterales me-

diante lañas y sin clavazón alguna. Es curioso también el dato de que las puertas se aseguraban por dentro con trancas encajadas horizontalmente en el muro.

A los pies de la iglesia extiéndese una especie de portal, dos de cuyos lienzos son en su mayor parte modernos, y en el de hacia norte hay una puerta adintelada con arco de descarga; las esquinas llevan gruesos estribos, y unido ello á la robustez de muros, hacen creer que encima surgiría una torre, como en San Esteban de Corullón, arriba citado, y la parroquial de Barrios de Salas, en el Bierzo, que forman un ingreso en su base con dos arcos laterales y cerrada la delantera, para resguardo de la puerta que comunica con el interior, disposición muy cómoda, aunque poco bella, y á propósito para albergar á los peregrinos.

Nótase en dicha portada occidental—que era semejante á la de sur—un deterioro enorme con pérdida casi total de su decoración, y asimismo en la nave de los pies de la iglesia, faltando mucho de las cornisas de *billets* que la ceñían tres veces á par del crucero, cosa inexplicable, á no ser por efecto de un incendio que hubiese prendido en los techos de la torre y de dicha nave causando su ruina: ello hubo de ser hacia fines del siglo XII, puesto que de entonces datan el abovedamiento de la segunda y otras reformas. Cúbrese, en efecto, la nave con tres bóvedas rectangulares de aristas, capialzados en rampante recto sus cascos menores, y enlucidas, como hechas con lajas groseramente; pero adornan sus claves unos rosetones de primerosa talla, conforme al estilo de transición hacia lo gótico. Los arcos de entre estas bóvedas son apuntados, sobre repisas de molduras idénticas á las de Moreruela; las ventanas difieren de lo primitivo, siendo arquillos lisos y derramados; las cornisas por fuera son fayancas góticas, y en el alero, bajo una cornisa también de tipo cisterciense, turnan modillones lisos del mismo tiempo con otros románicos. Todo ello hace creer que un artífice educado en Moreruela llevó á cabo esta reforma.

En lo decorativo, la obra antigua es bastante rica y muy homogénea, como hecho todo de una vez. Los aleros tienen modillones cortados en forma de nacela, ya lisos ya con baquetones atravesados, por imitación mozárabe, y se les sobreponen generalmente hojas, piñas, racimos ó cogollos, cabezas de lobo, bustos de toro y de león, algún cuadrúpedo, figuras humanas desnudas ó cabeza abajo, etc. Las molduras



Cliché de Gómez-Moreno

Portada meridional



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Relieve de la Majestad

IGLESIA DE SANTA MARTA DE TERA (ZAMORA)

todas llevan *billets*, excepto la más baja del crucero que es de baquetones corridos. Algunas impostas, cimacios y arquivoltas engalánanse con rosetas, lacerías y follajes; las basas tienen garras y algunas alcanzan gran desarrollo, con plinto redondo y bocel inferior cubierto de hojas.

Los capiteles ostentan mucha variedad: hojas escotadas lateralmente y con bolas debajo de su punta, otras lisas y picudas; caulículos, tallos enlazados y mordidos por cabezas de león; basiliscos, sirenas, leones, aves picando una bolita, cabeza humana y dragón mordiendo á un cuadrúpedo. Uno del arco toral de la capilla representa una mujer desnuda, dentro de aureola, llevada por dos ángeles; otro del testero por fuera efigia la Epifanía, con la Virgen sentada en medio teniendo al Niño desnudo, los Magos sobre una fila de hojas y otro hombre indicando el astro quizá; por último, en las ventanas campean dos personas sentadas juntas, otras desnudas tras de ramaje, otra sentada teniendo una cabeza humana en sus brazos, que recuerda la famosa escultura de la portada de las Platerías, y finalmente, un caballero ante el cual se postran dos hombres. Sin ser una perfección todo esto, lleva enorme ventaja á lo zamorano, revelando filiación próxima respecto del gran anónimo de Compostela.

Igual tendencia, pero con carácter leonés mejor definido, desarrollan otras esculturas de más alta significación y tamaño. Son ellas tres imágenes de apóstoles, en piedra arenisca, que asoman coronando la espadaña; y además un alto relieve, de 97 por 65 centímetros, que representa al Salvador, imberbe, sentado, con una especie de cásula, bendiciendo y abierto bajo su mano izquierda un libro, donde se lee: EGO SVM LVX MVNDI. Recuerda otro semejante puesto en la girola de San Sernín de Tolosa, y será una de nuestras efigies hieráticas en piedra más antiguas, que iría tal vez sobre el altar mayor; hoy no tiene sitio fijo.

M. GÓMEZ-MORENO.

SILLAS DE CORO ESPAÑOLAS

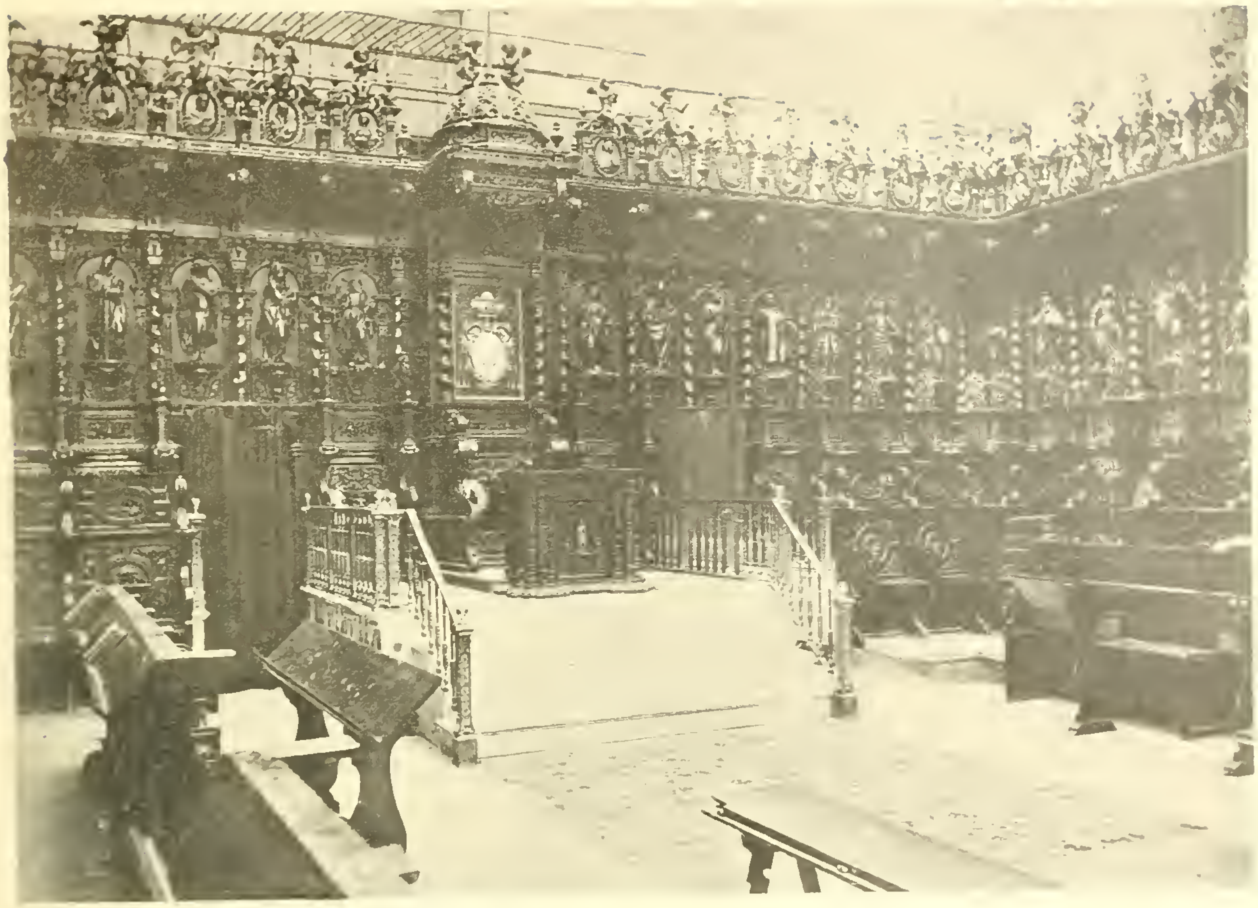
(Continuación)

Catedral de Tortosa. —Está colocada la sillería en el centro de la iglesia y consta de dos órdenes de asientos, formando los altos un cuerpo arquitectónico con columnas compuestas, que separan los tableros entre sí y sostienen un sencillo cornisamento. Sobre los respaldares hay imágenes de santos, talladas en relieve de regular expresión y dibujo, pecando algunas de pesadez en las formas, pero sin caer en el barroquismo. Las sillas bajas son lisas, sin ninguna figura ni otra clase de adorno.

Fué labrada en madera de Navarra, y su trazado está hecho con arreglo á las corrientes neo-clásicas, siendo de una gran semejanza con la de Cuenca, pero sin los detalles barrocos que vemos en aquélla.

La silla episcopal forma también, como la conquense, una especie de pórtico (pero aquí más dentro del gusto clásico), en el centro del cual está la imagen del Salvador, y como remate un rosetón encuadrado entre sencillas pilastras, con las que forma un segundo cuerpo. Delante del asiento tiene fijo el atril y dos escaleritas laterales, y en vez de cuatro asientos á los lados como en Cuenca, aquí hay seis por ser mayor el ancho de la nave. En conjunto parecen las dos traza del mismo arquitecto, siendo las principales diferencias el absoluto dominio de la línea recta en la tortosina y el apoyar las estatuas en la base del tablero sin adorno alguno, mientras que en aquélla están sostenidas por repisas y rodeadas de una especie de marco de estilo barroco, coronado por dos cabecitas de ángel. Por lo tanto, creemos que si bien el autor del trazado pudiera ser el mismo en las dos, los ejecutantes, aunque pertenecieran al mismo siglo, no estaban influídos por el arte barroco.

Parece ser que Cristóbal de Salamanca trabajó en ella desde el año 1588 al 1593, costando la obra que él hizo 5.500 libras jaquesas, sin contar las maderas.



CÁDIZ: Sillería de la Catedral



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

TORTOSA

Sillería de la Catedral

Monasterio de San Zoilo (Carrión de los Condes). —Ha desaparecido la antigua sillería que poseyeron los primitivos monjes Benedictinos, y que según parece, estuvo colocada alrededor del altar mayor. La que hoy existe no se comenzó hasta el año 1693, y para costearla, recibió el Abad, Fr. Gregorio Ruiz, la cantidad de 28.000 reales, que le fueron entregados por el General de la Orden, Fr. Ambrosio de la Torre.

Consta la sillería de dos cuerpos: el primero formado por 12 asientos á cada lado, tres distintos de los demás, con las imágenes (en alto relieve) de San Benito, Santa Escolástica y Santa Gertrudis. El cuerpo alto tiene 15 asientos á cada lado, y también tres de ellos con las imágenes de San Zoilo, San Agapio, Obispo de Córdoba, y la del monje San Félix, martirizado por los moros.

Está construída con madera de nogal, midiendo el cuerpo inferior siete metros y veinte centímetros, y el superior diez, incluyendo las dos puertas laterales. Sobre la puerta de la derecha hay un escudito con dos leones apoyados en un báculo, y en la parte inferior una mitra. Encima de la otra puerta hay también un escudo, pero con distintos atributos, que son: un báculo abacial, y á los lados unas palmas. La anchura total del coro es 12 metros y 50 centímetros.

Tiene esta sillería 44 columnas salomónicas, correspondientes á los brazos de los asientos (dobles en la silla abacial).

Sobre el dosel, que corona toda la sillería, encima del asiento presidencial, tiene un grupo tallado, con las armas de la Abadía, formado con dos escudos, coronados con el sombrero abacial, rodeado todo con ramas de laurel y rematando en un ángel.

Catedral de Almería. — Esta sillería es de escaso valor artístico, ignorándose la fecha exacta en que se construyó (siglo XVII), así como quién fuera el autor ó autores que la labraran.

Es de madera de nogal y está colocada en el centro del templo, frente al presbiterio, habiendo una nave intermedia. Tiene dos órdenes de asientos, con 44 sillas en el superior y 30 en el inferior, mas la silla episcopal en el centro, y de mayor tamaño que las demás.

Las sillas altas tienen un medallón en relieve, y sobre éstos hay estatuas representando personajes bíblicos, los Apóstoles y otros santos. Las bajas tienen tallados en sus respaldos medallones con imáge-

nes de santos ó santas. Los brazales son tallados, y en general se encuentra bien conservada.

Antequera.—En varias iglesias de esta ciudad existen restos, más ó menos importantes, de sillerías, casi todas lisas ó de escasa labor de talla, siendo entre todas ellas la de mayor mérito, la que perteneció al convento de San Agustín (iglesia de Santa Catalina mártir), que hoy pertenece á la parroquia de San Sebastián. Está á los pies del templo, formada por 35 sitiales altos y 24 bajos, labrados en madera de roble y distribuídos en dos órdenes. Los respaldares de los altos tienen talladas imágenes de santos de la Orden de San Agustín, y en la silla central, que se diferencia algo de las otras, tiene la imagen de San José. Los tableros quedan separados unos de otros por medio de columnitas, en las que apoya el friso que corona toda la sillería. Los tableros de los sitiales bajos son sencillos.

Catedral de Santiago.— Esta sillería es grandiosa en el detalle, y sus líneas severas y atrevidas hacen que, á primera vista, aparezca mejor de lo que realmente es.

Se empezó el año 1603, según proyecto de Juan Bautista Celma, y la ejecutaron Gregorio Español (1), natural de Astorga, y Juan Dávila, de Tuy; el primero hizo el lado del Evangelio, y el segundo el de la Epistola, dándola por terminada el año 1608.

La silla episcopal es de mayores dimensiones y con atributos de Arzobispo.

La madera empleada es el castaño.

La manera de estar ejecutadas las esculturas de esta sillería, hace que parezcan influídas por el gusto barroco, sin que realmente sea así, siendo debida esa tendencia á la falta de pericia artística y tosquedad de los maestros entalladores regionales que la trabajaron.

El Sr. Tormo, al hablar del maestro Dávila ó Vila, estudiando la escultura de Galicia, dice: «Que dibujaba bien y daba realidad al bulto de sus figuras».

Colegiata de Calatayud ó del Santo Sepulcro. — Está colocada la sillería detrás del Tabernáculo, y la forman dos órdenes de sitiales

(1) Cean Bermúdez dice nació en Cisneros (León).

de madera de nogal, con relieves en sus tableros y columnas entre ellos, sobre las que apoya el entablamento.

La silla prioral tiene la imagen de San Alberto, Obispo, y las que están junto á la salida para el presbiterio, y otra más, tienen las de las tres Marías.

Parece ser del siglo XVII ó principios del XVIII.

Santa María la Antigua (Valladolid).—Formando parte del retablo principal de esta iglesia hay á cada lado de él tres sillas, cuyos respaldares altos ostentan talladas imágenes de santos, ejecutadas en medio relieve. Los respaldos de las sillas centrales son más altos que los otros, y forman especie de frontones de gusto barroco, y en sus tímpanos, la figura de San Pedro en uno, y la de San Pablo en el otro. Los respaldos de las otras cuatro son rectangulares, y las figuras talladas no son completas, sino de medio cuerpo, representando santos monjes.

Es obra atribuída á Juan de Juni, autor del retablo.

Catedral de Salamanca.—Puede ser ejemplo esta sillería del estilo barroco español llamado churrigueresco, como obra de Alberto Churriguera, hermano del célebre arquitecto que dió su nombre á esta época artística en España.

Cincuenta y siete sitiales en el orden superior y cuarenta y uno en el inferior forman la sillería; sabiéndose que trabajaron en ella los maestros José de Lara y Alfonso Balbás.

Sobre los respaldares altos están talladas en alto relieve y colocadas en hornacinas imágenes de santos mártires, Apóstoles y Doctores, separados entre sí por pilastras decoradas, de marcado estilo barroco, carácter que también se observa en la factura de las tallas. En el centro destaca la silla episcopal, formando un cuerpo arquitectónico sostenido por gruesas pilastras decoradas con festones y mascarones y que sirven de apoyo á un segundo cuerpo, especie de arco triunfal, bajo el cual está colocada una imagen de la Virgen y dos ángeles mancebos á los lados, sirviendo de remate una representación del Espíritu Santo entre ráfagas y serafines. En los tableros del cuerpo inferior está representada la *Sagrada Cena* y encima la *Ascensión del Señor*.

Por la parte alta de toda la sillería corre un cornisamento, formado por trozos arquitectónicos, agrupados con ángeles que tocan ins-

trumentos y con escuditos que llevan tallados atributos de la Virgen.

El resto de la sillería, tanto de esta parte como de la inferior, está decorado con cartelas, flora y atributos, formando un conjunto uniforme y monótono, que si bien les da un aspecto ostentoso y rico, cansa por la repetición de motivos y no sobresale por ningún detalle.

Monasterio de Guadalupe.—Existió, según parece, en este monasterio, una sillería de arte plateresco, trabajada por los mismos monges, pero de la cual no ha llegado nada hasta nosotros; la actual fué colocada entre los años 1741 y 1744; es toda ella de madera de nogal, obra del escultor salamanquino Alejandro Carnicero, discípulo de Lara Churriguera, que trabajó en la salamanquina, con la cual tiene gran semejanza.

Consta de dos órdenes de asientos, 49 altos y 45 bajos, con imágenes de santos y santas, representados de cuerpo entero en las tallas de los tableros del orden superior y en bustos en los relieves de los del inferior.

Las imágenes contenidas en los tableros altos son, empezando por el lado del Evangelio, las siguientes: Santos Lorenzo, Felipe de Neri, Ignacio de Loyola, Cayetano, Felix de Valois, Francisco de Paula, Francisco de Asís, Domingo, Bruno, Bernardo, Benito, Antón, Agustín, Gregorio, Dionisio, José, Marcos, Bernabé, Alteo, Santiago, Mateo, Felipe, Tomé, Jaime, Pablo, Juan Bautista, Jerónimo, Pedro, Andrés, Juan, Tadeo, Bartolomé, Simón, Matías, Lucas, Joaquín, León, Papa; Inocencio, Papa; Paulino, Eliodoro, Blas, Basilio, Juan Casiano, Eusebio de Cremona, Pauliniano, Teodosio, Cromacio, Columbano, Juan de Mata, Sebastián y Esteban. En el centro está la imagen del Salvador. Las santas, representadas en los tableros de las sillas bajas, son: Paulina, Plácida, Elena, Brígida, Mónica, Francisca Romana, Isabel de Portugal, María Egipciaca, Margarita, Isabel de Hungría, Eduvigis, Perpetua, Vitoria, Anastasia, Gertrudis, Felicitas, Cecilia, Agata, Lucía, Marcela, Magdalena, Madre del Bautista, Isabel, Ana, Paula, Eustoquia, Marcelina, Demetriades, Principia, Ulalia, Martina, Rosa de Lima, Margarita, Eulalia, Dorotea, Polonia, Petronila, Marta, Leocadia, Clara, Teresa, Inés, Bárbara y Engracia.

Los tableros de las sillas altas están separados entre sí por gruesos pilastrones barrocos, análogos á los de la sillería de Salamanca, á la cual, como ya hemos dicho, es muy parecida, salvo que está me-



Cliché de M. Moreno

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MONASTERIO DE GUADALUPE

Silleria del coro

nos recargada de adornos; siendo dos las principales diferencias: una, el que la balaustrada del cornisamento aparece decorado en ésta, únicamente con cartelas de hojarasca y una cabecita de niño, mientras que en aquélla es muy historiada, entrando en su ornamentación gran número de figuras completas de niño; y la otra, el que siendo ésta de menor altura, los tableros colocados entre las imágenes y los asientos son también menores y sin decorar.

El corte de los brazales, atril y disposición general es idéntico en las dos, viéndose perfectamente que el discípulo siguió fielmente la escuela y manera de su maestro.

Parroquia de San Juan ó Colegial de Marchena.—Dentro del gusto de la salamanquina está también la sillería de Marchena, situada en la nave central, á los pies de la iglesia, pero dejando lugar para la entrada por la puerta principal; la componen 43 sitiales, 29 altos y 14 bajos, y la silla central, que es análoga á las demás, pero tiene tallada en su respaldo la Purísima Concepción en vez de las imágenes de santos que tienen las otras, y entre los que están San Luis, San Antonio, San Francisco, San Juan Bautista, San Agustín, San Lorenzo, San Roque, San José, San Esteban, etc., etc., y en el frente los Apóstoles.

Es una sillería de marcado carácter barroco, excesivamente recargada de adornos y cartelas; todas las esculturas parecen de la misma mano, estando bastante bien ejecutadas, revelándose en ellas la mano de algún discípulo de Roldán. Están colocadas bajo un dosel de talla, imitando paños, y separándolos unos de otros gruesas pilastras churriguerescas, decoradas con dos niños desnudos cada una. Los tableros de las sillas bajas tienen en el centro medallones con las imágenes de varias santas, en relieve y de medio cuerpo, como en las de Guadalupe.

Las misericordias son mascarones, todos muy parecidos.

En conjunto, es bastante aceptable, dada la época á que pertenece, lamentando no poder dar noticia alguna respecto á su autor, por no habérsenos permitido visitar el archivo parroquial ni haber logrado alcanzar datos documentales que justifiquen la atribución que algunos le dan, diciendo es obra de Duque Cornejo.

Parroquia de Santa María de la Encarnación de Ronda.—La sillería de Ronda es del mismo tipo churrigueresco que las otras anterio-

res, y como ellas consta de dos órdenes de sitiales, dosel corrido sobre los altos, imágenes de santos de gran talla, pilastras barrocas separando los tableros, cartelas y medallones en los del orden bajo, etc., etc.

Es de madera de nogal, con 24 asientos altos y el prioral en el centro, formando grupo aparte, dividido en dos cuerpos: el superior con la figura de San Miguel y ángeles á los lados, y relieves que representan la *Anunciación* y la *Encarnación;* en el cuerpo inferior está tallada la imagen de Jesús crucificado y á los lados la Magdalena y San Juan. En las repisas de los siguientes están los Apóstoles y otros santos, siendo las mejores tallas las del Crucifijo y los grupos que representan los *Desposorios de la Virgen* y la *Visitación.*

Sobre las pilastras que separan los tableros, apoyan unas figuras de niño sosteniendo el cuerpo alto, que, en forma de gran escocia (con friso y remates de grupos ornamentales), avanza sobre las sillas sirviéndoles de dosel. Es obra muy aceptable dentro del gusto barroco, y tiene tallas muy bien ejecutadas.

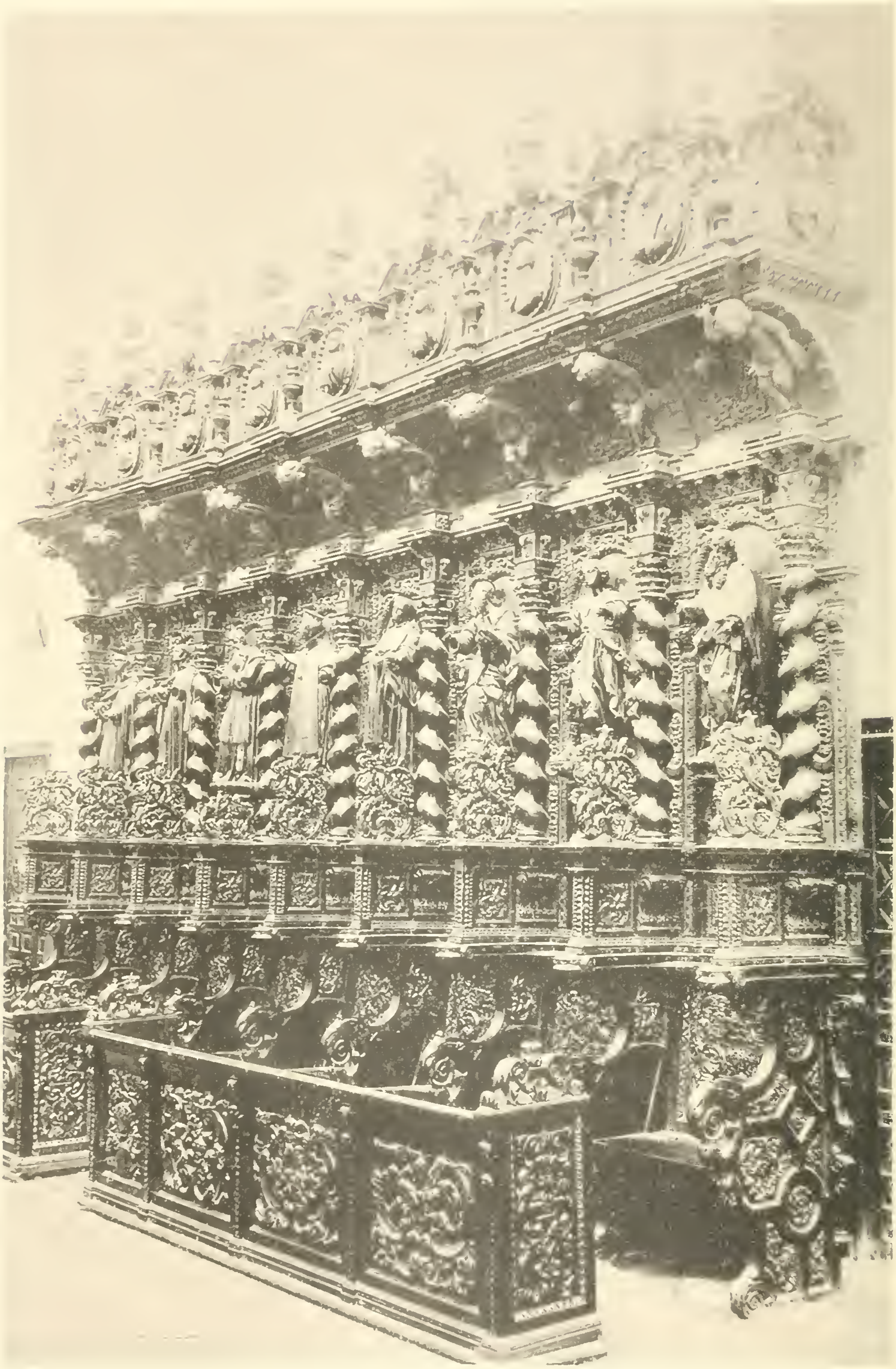
Catedral de Guadix.—La sillería de esta Catedral es de trazado más original que todas las demás de su época, no pareciéndose á ninguna de ellas, pero perdiendo en buen gusto lo que gana en originalidad.

Fórmanla dos órdenes de asientos, con los respaldares del orden superior de mayor altura que en la generalidad. El adorno de todos los respaldares es igual (compuesto de enrevesadas molduras y hojarasca), encima repisas ó pedestales, sobre los que descansan estatuas de santos, exentas y talladas en madera clara que destaca sobre el fondo obscuro del resto de la sillería. Cada estatua tiene su dosel independiente de muy mal gusto, rematando en penachos característicos, sobre los que hay otro segundo dosel corrido, de líneas ondulantes, en el que termina.

Las esculturas son muy movidas, hay alguna desproporcionada, pero, en general, están regularmente talladas, si bien sus actitudes sean un poco convencionales y amaneradas. Pudieran muy bien ser de Cornejo ó de algún compañero ó discípulo suyo.

En conjunto, es una sillería rica y tipo de talla churrigueresca.

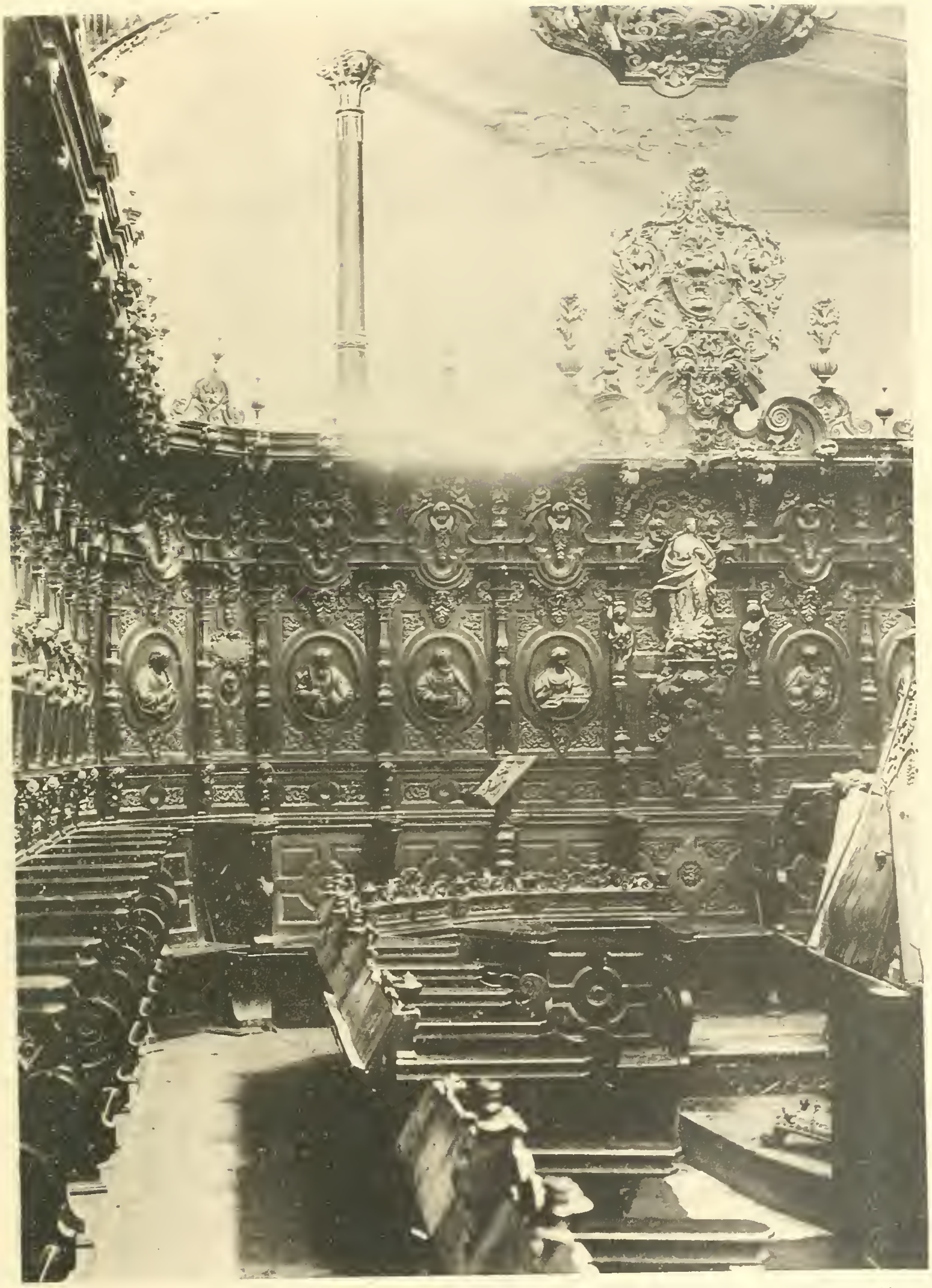
Sillería de la Catedral de Cadiz.—Procede de la Cartuja de Santa María de Las Cuevas, de Sevilla, y fué trasladada á la Catedral á mediados del siglo XIX, siendo colocada y restaurada por el tallista



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEVILLA

Trozo de la Sillería de la Cartuja



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GUADIX

Silleria de la Catedral

gaditano Sr. Rosado. Consta de dos órdenes de asientos: 41 altos y 24 bajos; éstos modernos, lo mismo que la silla del Prelado, colocada en el centro del testero, y á la que se asciende por una escalinata de mármol con balaustres de bronce. A cada lado de la silla episcopal hay una puerta que comunica con el trascoro.

Los respaldares del orden alto tienen talladas imágenes de santos y están separados por columnas salomónicas y cobijadas todas por un gran entablamento saliente, subdividido por modillones ó ménsulas decoradas, rematando en un friso de medallones tallados.

Está labrada con maderas de cedro y caoba y ha sido atribuída por algunos á Pedro Duque Cornejo sin causa justificada, siendo lo más probable que Agustín Perea ó Juan de Valencia trabajaran en ella, según veremos al hablar de la de Santa María de las Cuevas.

Cartuja de Sevilla.—Fundada la Cartuja de Santa María de las Cuevas en el siglo XV, por el Arzobispo D. Gonzalo de Mena, tuvo, por lo menos, dos sillerías, pero sólo se conserva la ya mencionada de Cádiz, y otros 16 sillones, en muy buen uso, con su correspondiente reclinatorio, que se guardan aún en lo que fué capilla de dicha Cartuja (hoy fábrica de cerámica).

Sábese por ciertos documentos, que en 1702 Agustín Perea (discípulo de Roldán), ayudado de su hijo Miguel y de Juan de Valencia (discípulo de Jerónimo Gómez de Málaga), cobraron 390 reales por cada santo, 175 por cada virgen, 90 por cada ángel, siete y medio por los serafines y 1.800 por cada silla, sin la madera.

Esta sillería, á pesar de su carácter barroco, tiene estatuas muy bien talladas, como si fueran de mejor época.

En un manuscrito que perteneció á la Cartuja y que hoy está en la Biblioteca del Duque de Tillí-Serclaes, encontramos los siguientes datos: «*Año 1475.—El Prior D. Fernando Cerrague mandó hacer en Flandes una sillería para el coro (que no la tenía) de madera de borne, y esa fué la primera, pero que después hubo otras, porque en esta de 1520, por descuido de una lucerna mal apagada, se quemó todo un lado de la sillería del coro. El Prior Luján, lo principal que hizo fué fabricar nueva sillería correspondiente á lo que quedó sin quemar. Y en 1523, se amplió la Iglesia, se hizo la sillería de los religiosos conversos, y en el 1695, entre las obras que hizo el Prior Fabián Ruiz de Ama-*

ya, fué otra sillería para el coro, que es la que vemos, para cuyo efecto compró un navío viejo de cedro y de caoba en San Lucar.

»Año 1636. Siendo Prior Fabián Ruiz de Amaya, dejó proyectado la sillería de ambos coros, para cuyo efecto tenía comprado un navío viejo en San Lucar y otras muchas maderas y hierro.

»1700. Siendo Prior el P. Bruno Escolano concluyóse las obras de la sillería última, cual se ve, habiendo tenido antes dos que ninguna gustó y aún dicen que la que hoy tienen en el Salvador los canónigos es una de ellas.

»1709. El Prior D. Juan de Allona hizo acabar la escultura de la sillería del coro de los religiosos conversos, que le faltaba la cornisa de arriba.»

Iglesia parroquial de Rota (Cádiz). — Forman esta silleria 33 sillas, 21 altas y 12 bajas, con silla presidencial, que ocupaba el vicario (cuando existia esta autoridad), y que se diferencia de las otras en la talla más saliente, formando un nicho, donde se halla colocada una imagen del Salvador; la pequeña cúpula que cubre el nicho tiene en su frente un escudo heráldico de Arzobispo. Los respaldares de los sillones están separados por pilastras churriguerescas, dejando en el centro un tablero terminado en medio punto, y en cada uno de ellos colocada la estatua de un Apóstol, y dos Evangelistas en los 14 laterales altos.

En el frente, que hay siete asientos, dos tienen á sus espaldas claraboyas con vidrieras, y los otros cinco, uno es el presidencial; á su derecha la Virgen, y á la izquierda un Patriarca; á la izquierda de éste, pasada la claraboya, San Juan Bautista, y en el lugar correspondiente de la derecha, el Arcángel San Gabriel. Sobre todos los tableros corre una cornisa churrigueresca con arcos recargados de talla.

La madera es de cedro y caoba, y el todo cerrado con dos puertas de talla, y en el frente una reja de hierro forjado de buen dibujo.

Esta sillería fué construida en substitución de otra antigua, que tenía 19 asientos de madera de borne, y fué mandada hacer en la visita del año 1727 por el Arzobispo D. Luis Salcedo y Ascona, corriendo la obra de carpinteria á cargo de Andrés Martínez, y contratándose las esculturas con Diego Roldán, de Jerez, que había

de hacer 19 santos de á vara, á 20 pesos cada uno, dándole la madera en Jerez.

Catedral de Lugo.—Se debe la traza de esta sillería al maestro Francisco Moure, natural de Orense (murió en 1633), y su coste fué 5.000 ducados.

En uno de los ángulos hay una inscripción con el nombre del autor y el de otro entallador llamado Ignacio (quizá hermano suyo), así como la fecha 1624 y los nombres de los Reyes Don Felipe IV y Doña Isabel y el del Obispo López Gallo.

Tiene estatuas y adornos muy aceptables, por las que mereció su autor ser calificado por Cean como uno de los mejores maestros de su tiempo, pero en realidad es algo exagerada la calificación, pues si en algunas tallas se aprecia su genio, igualmente se ve gran inocencia en ciertos detalles y hasta la fatuidad de artista provinciano que se siente alabado por admiradores poco inteligentes. Hay detalles que se hacen notar por lo absurdos y que, como decía el Sr. Tormo en su estudio sobre la escultura gallega, tiene esta sillería algunas composiciones con un carácter especial de «barroquismo ingenuo.»

Monasterio de San Martín de Pinario.—En el coro de este templo, hoy iglesia del Seminario de Santiago, hay una sillería, obra de un tal Francisco ó Fernando Prado, ejecutada por el año 1647, y que resulta muy interesante, más por ser labor de un artista regional que por la excelencia de su trabajo. Tiene sillas altas y bajas decoradas en la forma usual en estas sillerías, con profusa ornamentación y grandes imágenes en los respaldos de los sitiales altos.

Catedral de Tuy.—Atribúyese la sillería de esta Catedral á un maestro portugués, y acusa una decadencia muy grande, tanto por su factura como por la traza, por lo cual la creemos más bien obra de un tallista regional poco adelantado en su arte, que trabajo de un artista extranjero, puesto que en la época en que se hizo (años 1711 á 1720) se hacían obras muy aceptables y quedaban aún artistas excelentes. En los respaldos tiene imágenes de santo, presidiendo la de San Telmo. Está pintada de negro, lo cual contribuye á aumentar su mal aspecto.

Catedral de Orihuela.—Hállase situada la sillería en el centro del templo, compuesta de dos órdenes de sitiales, labrados en madera de caoba. La silla del Prelado es de mayores dimensiones que las demás y

se encuentra colocada en el centro. En vez de tener en los respaldares estatuas representando santos (como casi todas las de arte decadente), tiene tallados en ellos asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento.

Trabajó en ella, por el año 1692, el artista valenciano Juan Bautista Borja.

En la parroquia de Santa Justa y Rufina, de la misma población, parece que existió otra sillería de caoba tallada, pero de la cual no hemos podido procurarnos dato alguno.

Catedral de Córdoba.—En el centro de la famosa mezquita destácase, profusamente iluminado, el espléndido coro catedralicio, como si la luz y grandeza del cristianismo penetrara en medio del misterio y fantasía de la religión de Mahoma. Y en ese coro (llenándolo todo él) es lo más interesante su notable sillería, interesante ejemplar del estilo churrigueresco, con todos sus defectos y todas sus bellezas, presentando un aspecto de riqueza y fastuosidad que agrada al primer golpe de vista, pero fatiga tan pronto como se observa en detalle.

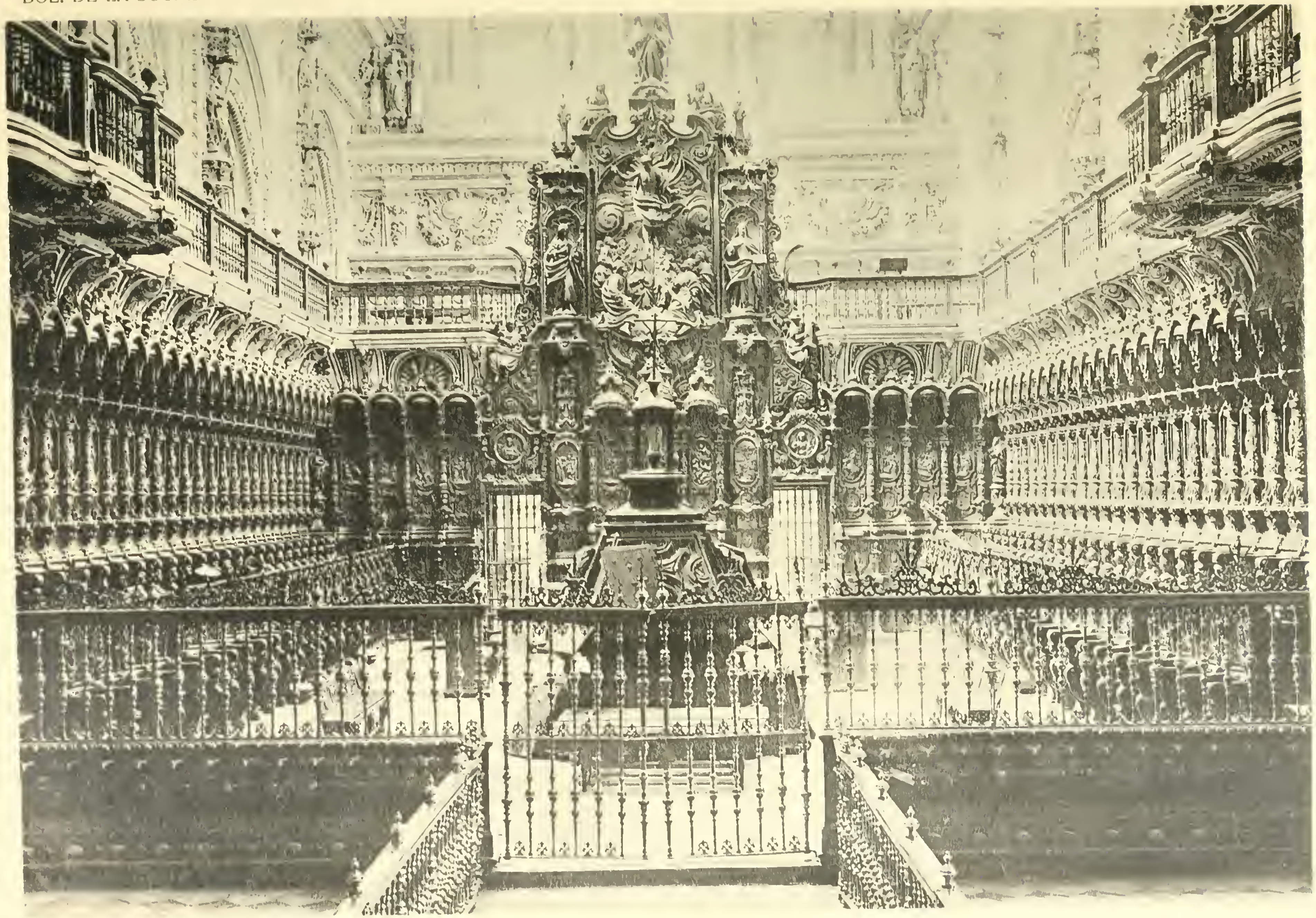
Fué labrada por Pedro Duque Cornejo, escultor sevillano, nacido en el 1677, que fué discípulo de Roldán y estuvo al servicio de la Reina Isabel Farnesio, muriendo á los ochenta años de edad.

Duró la construcción desde el año 1748 hasta el 1757, corto período de tiempo si se considera la labor inmensa que representa por sus dimensiones y prolijidad de detalles, siendo de presumir que el escultor daría los modelos ejecutados en barro ó cera, y oficiales tallistas estarían encargados de labrarlos en madera como hoy se hace y con lo que se logra mayor rapidez y unidad en la ejecución, si bien el trabajo resulta menos artístico.

Consta de 63 sillas altas y 42 bajas de madera de caoba. En el frente tiene dos puertas, entre las cuales están el sitial del Prelado y otros dos formando grupo con él.

En los medallones de las sillas bajas represéntanse pasajes de las vidas y martirios de santos cordobeses, en composiciones tan semejantes unas á otras que parecen repetirse.

Sobre las sillas altas hay dos series de tableros (unos menores que los otros) con asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento (en los inferiores, de la antigua Ley, y en los superiores, de la Vida y Pasión de Jesús). Entre tablero y tablero, columnas decoradas, y cobijando todos los sitiales un dosel, cuyo frente forma un arco para cada sillón. Los



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

CÓRDOBA

Coro de la Catedral

espacios entre respaldares y columnas están tan cubiertos de molduras, hojarascas, volutas, cabecitas y otra serie de elementos, que cansan la imaginación y quitan importancia á las escenas bíblicas desarrolladas en los tableros, muy interesantes y bien ejecutadas algunas de ellas; notándose que si en la parte arquitectónica cayó en el barroquismo el discípulo de Roldán, en la escultórica sigue la tradición sevillana, apreciándose una mezcla de misticismo y realismo que encanta, como sucede en el relieve que representa la Sagrada Familia: sirve de fondo, ancho portal andaluz con escalera, en un lado San José trabajando en el banco de carpintero, en el otro María cose con una almohadilla sobre las piernas (forma clásica de repasar y coser la ropa en los pueblos); en el centro, sentado en un escabel, está el Niño Jesús contemplando una pequeña cruz. Es todo el grupo de una gran sencillez, muy bien estudiada la perspectiva, bien los paños, expresión de bondad en los rostros, etc.; siendo una lástima que el exceso de adorno no permita fijarse en ello sino á quien exclusivamente vaya á estudiarlos. Lo mismo puede decirse de los relieves que representan la Circuncisión, la Huída á Egipto, etc., etc., cuyas composiciones parecen tomadas de cuadros de la escuela sevillana creada por Murillo.

La silla del Prelado forma un grupo monumental con las dos de los asistentes y las dos puertas que dan al trascoro (como ya hemos dicho); y hay en él tal exceso de esculturas, doseletes soportes, molduras y cuantos elementos decorativos pueden ocurrirse á la imaginación más fecunda, que sería necesario un libro para hacer la descripción y aun así resultaría confusa; por lo cual, nos limitamos á reproducirla en fototipia, y en ella podrá verse, aunque muy reducido, el gran relieve representando la Ascensión del Señor y las estatuas de Santa Teresa y la Magdalena con las cuatro Virtudes Cardinales y la imagen de San Rafael.

Antes de hacerse esta sillería existió otra, según puede juzgarse por un documento fechado en 7 de Marzo de 1593, en el cual contrata el Cabildo con Lucas Navarro, vecino de Granada, el que éste haga el reparo de la sillería por 160 ducados, y en el que se dice: «La coronación baja se ha de quitar y con ella sanear y reparar toda la alta y los pinjantes que cuelgan entre las chambranas bajas se han de cortar por junto á la viga alta sobre que carga la coronación y pegarlas

por donde se ha de hacer el corte las repisillas que hoy tienen los mismos colgantes y haciendo las que faltaren sino hubiese hartos y asi mesmo ha de hacer y engerir todos los remates que faltan en la coronación alta.»

Dice luego que se han de hacer nueve figurillas que faltan en las pilastras y los tabernáculos que las cubren, sanear los tableros de los respaldares altos, así como las imágenes de San Martín y de San Ciscos y otras desatinadas, como quitar las historietas de los sillones bajos y ponerlas en los altos.

De todo lo cual se deduce debió ser una hermosa sillería del período de transición ojival-plateresco, pero de la que no ha llegado nada hasta nosotros, teniendo que juzgar el mérito de Navarro por el trabajo del facistol, que aún se conserva.

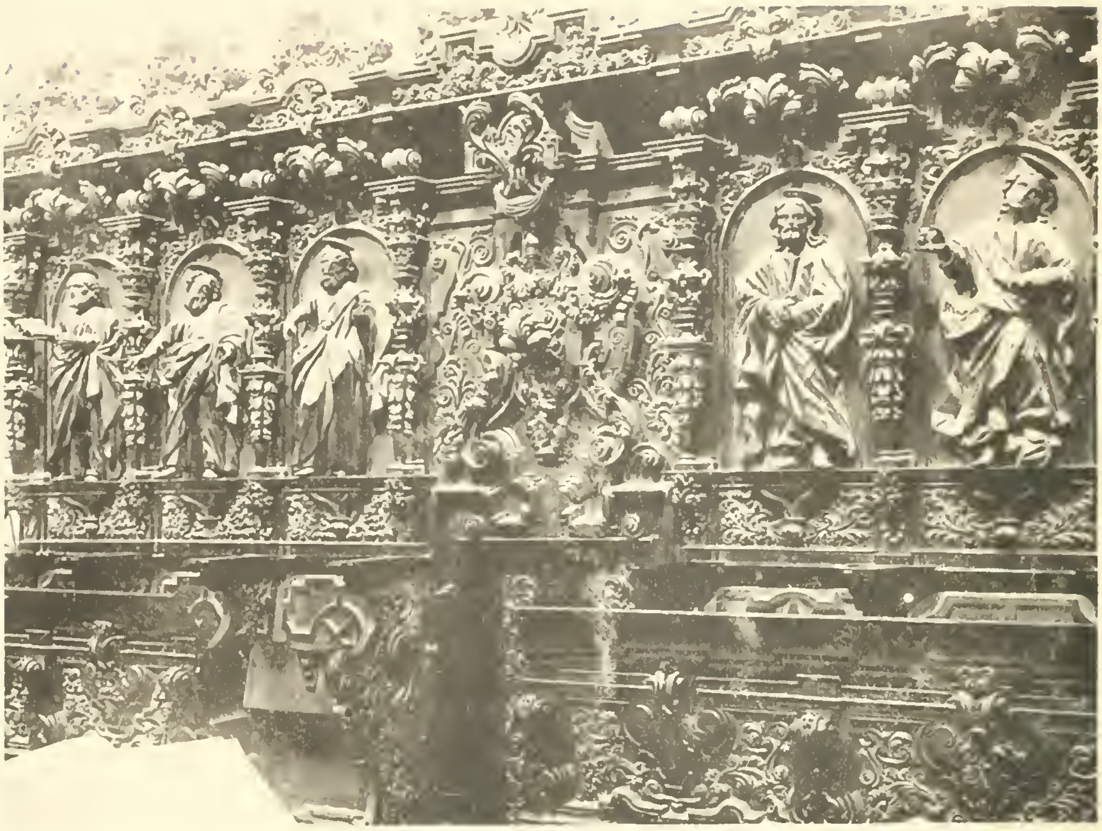
Parroquia de Bujalance (Córdoba).—Según noticias, esta sillería ha sido desarmada hace poco tiempo y trasladada desde la nave central (frente al altar mayor) y ha sido colocada alrededor de éste para dejar más libre la iglesia. Consta de dos órdenes de sillones de nogal: 36 altos y 20 bajos; aquéllos con tableros decorados con un grupo ornamental de talla y debajo el busto de un santo, y los inferiores con tablero más sencillos, también tallados, pero sin remates, como los de arriba. El sillón prioral es de la misma madera con la imagen completa de un santo en el respaldo.

Se cree fué construida en el siglo XVII, y así parece por su estilo, pero se ignora el autor.

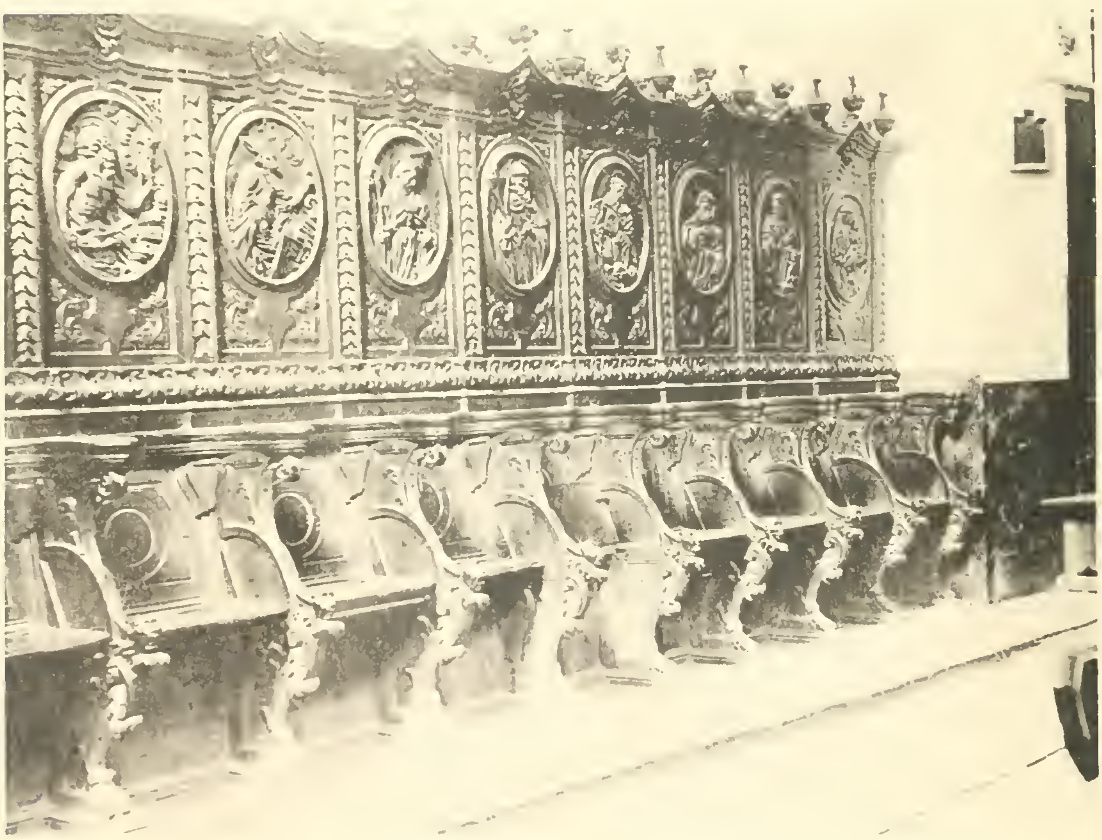
Santa María de Utrera.—Encuéntrase situada la sillería á los pies de la nave central, delante de la puerta principal. Consta de dos órdenes de asientos, tallados en madera de ciprés y caoba, y por su arte parece pertenecer ya al siglo XVIII (1).

Los respaldares de las 37 sillas que forman el orden superior están decorados con imágenes de Apóstoles, Doctores y otros santos, tallados con poco relieve, representados de medio cuerpo y con el nombre de cada santo puesto debajo. Los tableros están separados por columnas abalaustradas que apoyan sobre cabezas de ángeles y sostienen una especie de cornisamento con cartelas, cabezas de ángeles y figuritas completas de niño y otros adornos que decoran la escocia

(1) Ignoramos si en el archivo existirá algún documento, porque no se nos permitió visitarlo.



ROTA: Coro de la Iglesia Parroquial



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

CABRA

Coro de la Iglesia Parroquial



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

TOLEDO

Sillería de la Iglesia de San Pedro Martir (vulgo Asilo)



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

UTRERA

Sillería de Santa María

en forma de guardapolvo que corre sobre toda la sillería, sirviendo de remate una serie de esferas y adornos simétricos, perdidos en su mayoría.

La silla presidencial tiene delante de su respaldo una talla representando la *Asunción de Nuestra Señora;* estatua que apoya sobre una repisa cuyo coronamiento está formado por una *gloria* de dos niños y tres cabecitas de ángeles con el Espíritu Santo; termina todo con un gran penacho de motivos vegetales. A los lados tiene dos pilastras abalaustradas, rematadas en torsos de mujer.

La escultura de la Virgen es muy barroca, bien estofada y pintada; parece posterior á las otras tallas.

Las veintiseis sillas bajas son casi lisas y no tienen nada digno de mención.

En los costados hay dos puertas, una á cada lado, con las imágenes de los reyes San Fernando y San Luis.

Parroquial de Cabra.—Esta sillería es del mismo tipo que la de Utrera y Bujalance, pero mucho más sencilla en su traza, pues no tiene dosel ni siquiera cornisamento, estando formados los respaldares por tableros con medallones de talla y dentro de ellos la imagen de un santo (de medio cuerpo). No tiene pilastras ni columnas separando los tableros, y sí únicamente una sencilla faja de talla. Por la parte inferior corre una moldura de hojas y por la alta otra lineal, formando un pico sobre cada tablero, y encima de ella pináculos torneados.

Tiene en total 35 sillones, 13 á cada lado, en un sólo orden; en el frente son ocho y el presidencial, que sólo se diferencia de los otros en que el medallón es mayor y en que la imagen que ostenta es la de la Purísima (patrona de la iglesia). El sillón es de madera de álamo y el medallón de madera blanca.

PELAYO QUINTERO

Continuará.)

Origen de Oviedo.

I

Esta antigua ciudad, como otras muchas localidades de la Edad Media, debe su origen á una institución monástica: á la Orden Benedictina. La civilización romana no había brillado en Asturias con el fulgor que en las demás regiones de España, como lo dice la carencia de monumentos arquitectónicos, en los que se refleja la grandeza, la cultura y el poderío de los pueblos. La decadencia y postración en que cayó la Península con la desaparición del Imperio y la invasión de los bárbaros, fué aquí mayor, y lo confirma el silencio de los historiadores, que en el largo tiempo transcurrido del siglo V al VIII, en que se verifica la venida de los árabes, no citan jamás ningún acontecimiento acaecido en este país, sabiendo tan sólo por el Obispo hispalense San Isidoro, que fué sometido á la dominación visigoda por el Conde Richilano, en tiempo de Sisebuto, muy entrado el siglo VII.

Parecía natural que un territorio favorecido por la naturaleza con espléndido suelo, de fertilidad grande, de clima benigno y suave, y no muy poblado, atrajera algunas colonias monásticas, y es tanto más de extrañar, cuanto que en las provincias limítrofes, á las puertas de Asturias, existían, no ya solitarios monasterios, sino grandes establecimientos religiosos, como los de Peñalva y Montes del Vierzo, donde á la voz de los Santos Fructuoso y Valerio se creó en la época visigoda una verdadera Tebaida; en la Liébana, el de Santo Toribio; en León, el del mártir Vicente, y en la vecina Galicia descollaba entre todos el Dumiense, al que va unido el nombre del santo Obispo Martín. La vida monástica no apareció en Asturias hasta la invasión musulmana, que trajo una población numerosa en busca de patria y de libertad religiosa. Los Reyes, movidos de una fe ardiente, excitada por la lucha con los árabes, fundaban monasterios en los lugares donde fijaban su

residencia, al lado de sus viviendas, siendo acaso el primero el de Abamia, corte de Pelayo y de Favila, y los de Covadonga y San Pedro de Villanueva, sitios predilectos del primer Alfonso.

En el año 761, reinando Froila, el abad Fromestano y su sobrino el presbítero Máximo fundaron en una colina situada al pie de la montaña de Naurancio un monasterio dedicado al levita y mártir Vicente, huídos probablemente de León, caída en poder de los árabes, donde existía otro desde los primeros tiempos del cristianismo bajo la advocación de dicho Santo. Veinte años después, en 781, en el reinado de Silo, el presbítero Montano, en unión de los veinticuatro monjes que formaban la comunidad durante el gobierno de los citados Fromestano y Máximo, hicieron donación al monasterio de todos sus bienes, libros religiosos, ornamentos de iglesia, ganado y aperos de labranza. Atraído por la belleza del sitio, el Rey Froila trasladó su Corte, de las vertientes de los Picos de Europa, donde la tenían su padre y abuelo, á este lugar, y levantó al lado del monasterio su morada y dos templos, dedicado el mayor al Salvador del Mundo y los Doce Apóstoles, y el otro á los Santos Julián y Basilisa. No consta el año en que este Monarca fijó aquí su residencia, pero debió ser con posterioridad al de 781, fecha de la escritura de fundación del monasterio, pues de lo contrario, dada la importancia del suceso, no hubiera dejado de consignarse en el citado testamento de donación y confirmación de 781, del tiempo del Rey Silo, que guarda completo silencio.

Aquella colina, cuando se estableció la asociación monástica, estaba cubierta de espeso bosque, que los monjes tuvieron que abatir, rompiendo el duro suelo con el arado. Bajo la dominación romana no existió allí población alguna, y lo confirma el no haberse hallado jamás, al removerse el terreno y los cimientos de antiguas y modernas construcciones, restos de edificios, fragmentos de cerámica, de cementos, monedas y otros objetos que manifiestan su procedencia de la época del Imperio. Llevaba esta colina el nombre que le habían dado los aborígenes del país, OVECTAO, cuyo bárbaro vocablo consta en algunos documentos casi contemporáneos de la fundación de la ciudad, suavizado después con la forma latina de OVETO (1). Es indudable

(1) Nadie se ha fijado hasta ahora en la forma extraña y antilatina, por más que aparece en varios documentos, entre los cuales citaremos: 1.º La donación de Alfonso el Casto, de 812, al Salvador, la más antigua de todas, que dice que la Ba-

que este era el nombre primitivo conservado en el idioma vulgar, pasando alguna vez á los documentos oficiales notados en latín. La circunstancia de aparecer en el códice más antiguo é importante, el testamento de Alfonso II, parece que se ha querido consignar intencionadamente el nombre aborigen, al decir que la iglesia del Salvador estaba situada *in loco nuncapatur,* que se llama, OVECTAO.

No hay, pues, que buscar la etimología de este nombre en el latín, como lo han hecho cuantos se dedicaron á esclarecer su origen, iniciado en el siglo XI por el Obispo D. Pelayo, que dijo procedía de su situación geográfica en el centro de Asturias, á igual distancia de los ríos Ove (Eo) y Deba (1), hasta nuestros días, en cuyo largo espacio de tiempo se han hecho alambicadas y absurdas etimologías que no merecen ser transcritas y que el lector puede ver en un curioso artículo publicado por el cronista de Asturias Sr. Canella (2). La procedencia de este vocablo hay que buscarla en el lenguaje primitivo de los astures, acaso en el eúskaro, donde se encuentran rastros de algunos nombres de localidades del país.

Los historiadores antiguos y modernos que se han ocupado en investigar el pasado de esta región, han supuesto que en la época romana existía una población importante, capital de los transmontanos, como *Asturica* lo era de los augustanos. Llamábase esta localidad *Lucus*, y para no confundirla con la ciudad galaica del mismo nombre le añadieron *Asturum*. Los geógrafos romanos, especialmente Plinio, citan los pueblos más notables del país, entre los cuales no aparece *Lucus*, prueba evidente de su insignificancia, de cuya existencia sólo sabemos

silica había sido fundada por su padre Froila «in loco nuncupatur *ovectao*». —2.º Las actas de San Froilán, publicadas en el tomo XXXIV de la *España Sagrada*, dicen: «Qui regnum gothorum regebat in *Ovetao* asturiensium provinciam». (Cabeda, *Historia de la Arquitectura*, pág. 85.) —3.º Una donación de Alfonso el Magno de la Era 925, en la cual dice que la heredad por él donada estaba lindante con el palacio real: *iuxta palatium regis ovetao*. (Sandoval, *Cinco Obispos.*) —4.º Una escritura del monasterio de Celanova de la Era 980 dice: *Ovethao*, (*España Sagrada*, t. XXXIV, pág. 21[illegible].) - 5.º La célebre inscripción que se exhibía sobre la puerta de la fortaleza de Oviedo, puesta por Alfonso III, que hoy se ve al lado del ingreso de la capilla del Rey Casto, refiriéndose al templo del Salvador, dice que estaba *in hunc locum Ovetao*.

(1) «Ob hanc causam inferunt infra finis Asturiorum a Pirineis montibus usque in oram maris a flumine magno quod dicitur Ove usque in flumen quod dicitur Deba in mediis terminis.

(2) *Asturias*, tomo I

por Ptolomeo. Suponen algunos historiadores que en ella continuó la capitalidad hasta poco antes de la invasión musulmana, trasladándose después á Oviedo, por lo que suelen figurar confundidas ambas localidades en algunas cartas de geografía romana con el nombre común de *Lucus Asturum vel Ovetum,* y esta confusión se debe, sin duda, á la poca distancia que hay entre ellas, que no excede de seis millas.

Aunque hoy se conoce mejor lo que eran los pueblos de Asturias en la época romana, más bien castros que ciudades, pues la población se extendía por el campo y no agrupada en localidades, conviene que repita aquí lo que he dicho en otra parte acerca de Lucus (1). Como indica su nombre, antes de su fundación debió ser un bosque consagrado á una divinidad silvestre, como Pan ó Diana. Es probable que cuando los romanos conquistaron á Asturias se rindiera allí culto á un dios druídico, y como los conquistadores asimilaban las divinidades de los pueblos vencidos á las suyas, el dios astur se hizo romano No parece este lugar por lo llano á propósito para situar un castro, que ocupaban generalmente las alturas, pero fuéralo ó no, es lo cierto que en aquel tiempo hubo allí un edificio cuyos muros se conservaban en el reinado de Alfonso III, que aparece donado con el templo de Santa María, en el año 905, á la Iglesia ovetense.

Aquel castro ó *villa* se habia de convertir después en una ciudad imaginaria por obra y gracia de los falsos cronistas, que le suponían repoblada por el Rey vándalo Gundemaro, según dice la apócrifa división de obispados atribuída á Wamba, cuyos errores fueron introducidos por el Obispo D. Pelayo en la crónica de Sebastián de Salamanca, seguidos por el Tudense y todos nuestros historiadores de la Edad Media y del Renacimiento, incluso el P. Carballo, hasta que el P. Flórez probó la falsedad del documento, en el cual se afirmaba que los vándalos crearon en Lugo una Silla episcopal que el Rey Froila, ó más bien su hijo Alfonso el Casto, trasladó á Oviedo cuando estos Monarcas fijaron allí la capital de la Monarquía (2). La Sede ovetense es la de Britonia de Galicia, próxima á Asturias, pequeña localidad destruída por los

(1) «Origen. Fuero y Monumentos de Avilés.» BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, t. XIV.

(2) «Rex iste (Froila) episcopatum in Ovetum transtulit a Lucensi civitate quae est in Asturiis et ab vandalis edificata fuit.»

árabes en los primeros días de la invasión (1). Demasiado sabía el Obispo D. Pelayo, conocedor de la historia eclesiástica de Asturias, que esta región pertenecía en tiempo de los vándalos á la britoniense y acaso parte á la legionense y á la asturicense; pero conveníale dar á su Obispado mayor antigüedad, porque bajo su pontificado se habían creado las dos iglesias primadas: la de Toledo, recién conquistada, y la de Santiago, trasladada de Mérida, que no sólo amenazaban la primacía que los dos Alfonsos II y III habían concedido á la ovetense sobre todas las de la Monarquía, sino que pretendían hacerla sufragánea de la toledana; pero ante la justificada protesta del Obispo D. Pelayo fué exenta de toda otra jurisdicción por el Papa Urbano II.

Si la acertada crítica de los Agustinos de la España Sagrada disipó los errores acerca de la capitalidad religiosa de Lugo, continuó siendo considerada esta localidad como una población importante, haciéndole un moderno historiador teatro de un hecho muy notable que supone acaecido cuando los árabes invadieron á Asturias. Dice el Sr. Saavedra, interpretando los textos de los cronistas árabes Al Makari, Nouvairi y Aben Cotaiba, que Muza-ben-Nosair, en su rápida excursión por el Noroeste de España, al saber la insurrección de Pelayo en el Oriente de Asturias, después de la toma del castillo de Baru (entre Medina de Ríoseco y Villalón), en vez de reunirse con Tarik en Astorga, torció á Norte, atravesó el puerto de Tarna, y siguiendo el curso del Nalón plantó sus reales frente á *Lucus Asturum*, donde hoy está la aldea de Santa María de Lugo, una legua más allá de Oviedo. Puso el árabe todo su empeño en abatir la principal fortaleza de los astures trasmontanos, á fin de no dejarles otro albergue que la espesura de los bosques y las concavidades de las montañas, donde el hambre, el frío y el continuo sobresalto acabarían pronto con ellos. Casi al primer empuje consiguió dejar la ciudad nivelada con el suelo; pero sus defensores se salvaron en las estribaciones de los Picos de Europa, á cuya vista llegaron las batidas que Muza mandó hacer por el país, mientras él mismo avanzaba hasta Gijón y la hacía cabeza de la nueva provincia.

(1) Consta esta traslación en una de las escrituras del Rey Casto: «...et ipsam civitatem Ovetensem fecimus ea et confirmavimus pro Sede Britoniense quae ab ismaelitis est destructa et inhabitabilis facta». Sin embargo, esta Sede debía conservarse aún en tiempo de Alfonso III, pues se adjudicó á este Obispo y al de Orense la iglesia de San Pedro de Nora, y aparecen suscribiendo algunos testamentos posteriores al reinado de Alfonso II.

Siempre se había creído que la excursión de Muza no era por Asturias, sino por Galicia, país extenso, con ciudades importantes como Lucus Augusti, capital religiosa y civil de aquella región, cuyo murado recinto, por su extensión, podía contener una población doble de la que hoy tiene y digna de oponer seria resistencia al invasor. El señor Lafuente Alcántara, en la traducción de Almakari (1) referente á este suceso, dice al narrar las victoriosas excursiones de Muza, que tenía este guerrero vehementes deseos de penetrar en la comarca de Galicia, asiento de los infieles, y hacía preparativos para ello, cuando vino Mogits-Ar-Romi, enviado por el Walid ben Abdo-l-Melic, para intimar á Muza la orden de que saliese de España y se presentase al Califa. Disgustóle sobremanera esta orden que destruía todos sus planes, precisamente cuando no quedaba en España más comarca que la Galicia que no estuviese en poder de los árabes, y tenía vivísimos deseos de penetrar en ella. Procuró ganar con afectuosas palabras á Mogits, enviado del Califa, y le rogó le esperase hasta cumplir su designio de ir allí, expedición á la cual podía acompañarle y tomar su parte en las ganancias y presas. Mogits consintió y con él fué hasta llegar á los ásperos parajes del Norte; conquistó los castillos de *Viseu* y Lugo, y allí se detuvo, mandando exploradores que llegaron hasta la Peña de Pelayo, sobre el mar Océano.

En aquella campaña no quedó iglesia que no fuese quemada ni campana que no fuese rota. Los cristianos prestaron obediencia, se avinieron á la paz y al pago del tributo personal, y los árabes se establecieron en los pasos más difíciles. Cuando Muza se encontraba en el colmo de su victoria y lleno de esperanzas, vino un segundo enviado del Califa, llamado Abo-Naçr, que Al-Walid había mandado en pos de Mogits, y al ver lo que Muza tardaba en marchar le hizo salir por fuerza de España, regresando desde Lugo de Galicia por el desfiladero llamado de Muza.

La contradicción entre ambos historiadores mantiene la duda de cuál de las dos ciudades, gallega ó astur, fué teatro de este interesante acontecimiento. Los cronistas árabes han narrado el suceso siglos después de acaecido, y no es extraño, como sucede con frecuencia, que haya habido error en la transmisión de nombres de las localidades

(1) *Colección de Crónicas árabes de la Real Academia de la Historia*, tomo I, pág. 156.

donde se ha verificado, que de ser en Asturias es más probable que fuera en Gijón, ciudad romana, rodeada de fuertes muros, que alcanzó á ver Ambrosio de Morales, de los que aún quedan rastros; y no en *Lucus Asturum*, cuyas débiles defensas, si las tuvo, no podían oponer resistencia al conquistador de España. No mucho tiempo después se verificaron las rápidas irrupciones de los árabes por Asturias durante treinta años, y aunque los historiadores musulmanes las cuentan detalladamente, ni ellos, ni los cronistas cristianos citan jamás esta fortaleza que parecía natural estar llamada á figurar en aquellas terribles campañas. Ni siquiera sabríamos de su existencia si el Rey Magno no citara la iglesia de Santa María, *cum suos muros antiquos*, que no quiere decir fueran de un castro, pues en muchas donaciones de aquellos tiempos hay referencias á las ruinas de *villas* y otras construcciones. Si Lugo hubiera sido una ciudad romana, de seguro que aquel Monarca le llamaría *Civitas* como á Gijón, la única población que hubo en Asturias del tiempo de los romanos.

El P. Carballo cree que de sus ruinas se llevaron á Oviedo mármoles y ricos materiales para decorar los monumentos con que Alfonso el Casto embellecía su nueva capital, lo que no es cierto, pues cuantos elementos decorativos existen en las basílicas de los siglos VIII y IX tienen los caracteres del arte cristiano, no encontrándose jamás capiteles de arquitectura clásica, á la que pertenecerían los de Lugo si hubiera habido allí una ciudad romana. En los solitarios alrededores de la iglesia de Santa María no se ve ni aparece rastro alguno de ruinas que digan que en otro tiempo se alzaba sobre la yerma llanura una población, teatro de importantes sucesos históricos.

II

El Rey Froila, atraído por la bella situación de la colonia religiosa, establecida en sus días en la colina de Ovectao, fijó en ella su residencia, levantando al lado de su modesta morada una basílica dedicada al Salvador del Mundo y á los Doce Apóstoles, con *bis sena altaria*, y una iglesia bajo la advocación de los Santos Julián y Basilisa. Allí vivió aquel Monarca la mayor parte de su corto reinado, prematuramente terminado por el puñal de los nobles. A los autores de tan negro crimen debieron el solio los que le sucedieron, los cuales, llevados de

odio que guardaban á la memoria de este infortunado Rey, abandonaron á Oviedo, que en poco tiempo había adquirido alguna importancia, formándose alrededor de los tres monumentos religiosos un pequeño pueblo habitado por monjes, levitas y magnates, y por los siervos y dependientes del monasterio, de las iglesias y del palacio real. No eran aquellos tiempos de lucha y de barbarie á propósito para levantar monumentos religiosos. Los templos de los dos primeros tercios del siglo VIII se reducían á pequeñas *cellas* de planta rectangular, de *luto et latere;* pero el del Salvador tenía proporciones más grandes; era de planta basilical, semejante, aunque de más pequeñas dimensiones, al que su hijo Alfonso construyó treinta años después en el mismo lugar, *eodem ordinem*, de la misma forma, como decía la inscripción que este Monarca había puesto sobre los altares del Salvador. Rodeaba la pequeña basílica un atrio ó cementerio donde fué sepultado el Rey Froila con su esposa, cuyos restos fueron profanados en la invasión de 794 que los árabes hicieron en Asturias.

Pocas ciudades han sufrido en su cuna las calamidades y desastres de la guerra que Oviedo. Su nacimiento coincide con las irrupciones que los árabes realizaron por el país, llevando la tea y el hierro por todas partes, destruyendo los templos, resucitando los tristes días que Isidoro Pacense pinta á la venida de aquellos bárbaros. He aquí las noticias que de tan calamitosos sucesos nos transmiten los historiadores cristianos y musulmanes.

Invasión del 784.—Después de la victoria de Covadonga, Asturias se vió libre del yugo musulmán; pero al finar aquella centuria, los árabes, bajo el imperio del gran Abderramán y sus sucesores, hicieron frecuentes irrupciones por el país, no para dominarle, empresa imposible, sino para destruirle y esquilmarle y llenar sus tesoros con el botín de guerra. Alfonso el Católico trasladó el teatro de la lucha más allá de la cordillera, debido á un importante suceso poco conocido. Los berberiscos, que formaban la mayor parte de la población musulmana de Castilla y Galicia, no pudiendo soportar la tiranía de los árabes, se declararon en rebelión y entablaron sangrienta guerra, que dió por resultado el exterminio de los africanos, que abandonaron el país, dejándole yermo y despoblado, á lo que contribuyó el hambre terrible que azotó á España en aquellos días por las sequías repetidas. Aprovechándose el primer Alfonso de estas calamidades, invadió á Castilla, pasó á

cuchillo á los pocos habitantes mahometanos que allí quedaban y trajo á Asturias la escasa población cristiana que sobrevivió al furor de los conquistadores, los cuales, separados de estas montañas por un inmenso desierto, y envueltos también en guerras intestinas, suscitadas por los emires que se disputaban el poder, del que se apoderó después Abderramán el Grande, no podían emplear sus fuerzas en la guerra santa contra los infieles. Debido al alejamiento de los árabes, Asturias disfrutó por mucho tiempo de paz interior, y si los Monarcas que sucedieron al primer Alfonso sostuvieron guerras contra los agarenos, no fué dentro de su territorio, sino en Galicia ó en Castilla (1).

El año de 784, tres antes de la muerte de Abderramán I, los bereberes de las vertientes del Guadarrama, los *Malagotios* ó de Malacuera, que por no haber querido abandonar su nueva patria habían abrazado la mayor parte el cristianismo, y cuyo nucleo de población principal estaba hacia Astorga, origen, según *Dozy*, de los maragatos, hicieron una irrupción por Asturias, bajo el mando de Mahamud, ***ministro del diablo é hijo de perdición***, como dice el curioso documento que la cuenta. Las historias árabes y las crónicas cristianas guardan silencio acerca de esta invasión, pero está consignada en las actas del primer Concilio ovetense. Reinaba entonces Mauregato, y aunque el pretendiente á la Corona, el joven Alfonso, hijo de Froila, permanecía oculto huyendo de las persecuciones del Monarca, sus parciales mantenían enhiesta su bandera, y si no existía de hecho la guerra civil, estaba en los espíritus. Los *falsos cristianos*, los terribles berberiscos, llegaron á la vista de la Colonia monástica de Ovectao aprovechándose de la intranquilidad que reinaba en el país. Acudió Mauregato á rechazar á los invasores, encontrándose los dos ejércitos al pie de la sierra de Naranco, en la colina donde estaba y existe todavía la iglesia de San Pedro, siendo adversa la suerte de las armas á los africanos, que en su

(1) Las noticias que tenemos de estas invasiones proceden de las crónicas cristianas, en especial la de Sebastián de Salamanca, que desespera por su concisión ó su silencio y sobre todo porque no cuenta jamás los sucesos adversos; y de las historias árabes más extensas y detalladas en las que resplandece la imparcialidad, pues lo mismo narran las victorias que los desastres. D. José Antonio Conde y el célebre orientalista Dozy han hecho la traducción de estas historias, pero se contradicen con frecuencia, así es que no es facil discernir cuál de las dos versiones es más verídica, aunque todos reconocen mayores conocimientos del idioma árabe en el profesor holandés que en el español y además un criterio superior para juzgar los hechos históricos.

huída á Galicia hallaron la mayor parte su sepultura en las aguas del Miño. Dozy supone que llegaron á apoderarse de Oviedo, cuyas basílicas y monasterios respetaron porque habían abrazado el cristianismo; pero esta suposición es errónea, pues en las citadas actas consta que la ciudad no fué tomada, sino amenazada, cuando dice que, si entre los dos Príncipes no existiera la discordia, *gladius furoris non immineret Oveto.*

Invasión del 791.—Ocupaba el trono de Asturias el débil Bermudo el Diácono, cuando el emir Hicham I envió dos ejércitos para invadir simultáneamente el reino cristiano. El uno, al mando de Omeya-Abu-Othmân, franqueó la frontera por la parte Oriental de Castilla, mientras que el otro, dirigido por Jusuf-ibn-Boft, atravesando la cordillera por Occidente, vencía en sangriento combate á los astures, causándoles una pérdida de diez mil hombres, cuyas cabezas fueron á adornar los puentes de Córdoba, Mérida y Toledo. Tan terrible desastre hizo que los partidarios de Alfonso lo alzaran sobre el pavés, y el mismo Rey Diácono, no sintiéndose con fuerzas para llevar la corona, la renunció en su joven heroico rival. Las historias árabes no precisan el sitio donde se dió esta batalla, ni dicen si Oviedo fué profanada por los vencedores, aunque si así fuera no dejarían de contarlo (1).

Invasión del 794.—Al ocupar el solio de Asturias Alfonso el Casto, fijó definitivamente su residencia en Oviedo, donde había nacido y fué regenerado con el agua del bautismo, como él mismo dice en el testamento de 812: *Quo solo natus, locoque renatus extiti.* Para preservar á la ciudad del furor de los árabes, la circuyó de obras defensivas, á cuyo amparo se fué desarrollando su población. Los invasores no hallaban á su paso localidades, porque los habitantes del país vivían, como he dicho, diseminados por el campo, en *villas* ó establecimientos agrícolas, que formaban pequeñas aldeas, pero después que la colonia monástica de Ovectao se convirtió en ciudad y en fortaleza, el objetivo de sus operaciones militares fué su conquista, que les ofrecía las riquezas allí guardadas por el Rey Casto. Bien pronto la naciente capital iba á ser presa de aquellos bárbaros.

Estimulado el Emir Hicham I por el buen éxito de la anterior invasión, dispuso otra en la primavera de aquel año, bajo el mismo plan

(1) Dozy: *Historia de los musulmanes españoles.*

de campaña, formando dos ejércitos, mandando el de la derecha Abd-al-Carim, que hizo una razzia sin importancia por la Cantabria con el fin de atraer algunas fuerzas del enemigo; y el de la izquierda á las órdenes de su hermano Abd-al-Wahid ibn Moghith, el cual penetró en el riñón de Asturias, haciendo terrible estrago, y sin que Alfonso pudiera detener su victoriosa marcha, se apoderó de Oviedo, que fué saqueada, destruída y desmanteladas sus murallas. El castigo de aquella profanación no se hizo esperar. Los árabes, cargados de rico botín y llevando numerosos esclavos, hicieron su retirada por la cuenca del Narcea, sin duda para subir á Castilla por el puerto de Leitariegos. Los guías, extraviados, condujeron el ejército á un estrecho valle rodeado de montañas, de un suelo encharcado y fangoso, por lo que tomó el nombre de *Luti* (lodos), que en el dialecto del país se dice *llamas*, añadiéndole después *del Mouro* por el importante suceso allí acaecido. Cuando los agarenos se hallaban encerrados en aquel callejón sin salida, en igual situación que en Covadonga, la hueste cristiana, que estaba emboscada en las alturas, desciende, los acomete con furor, haciendo terrible matanza, pereciendo la mayor parte por el hierro y otros en el cieno, perdiendo la presa y los cautivos. Allí sucumbieron los caudillos Abd-al-Wahid, que mandaba el ejército; Jusuf-ibn-Boft, el vencedor de Bermudo el Diácono cuando la invasión de 791, y un número grande de infieles, que Sebastián de Salamanca eleva exageradamente á setenta mil.

Invasión de 795.—Reproduciremos la narración que hace Dozy de esta campaña, descrita por los historiadores árabes Ibn-Adhari, Novvair é Ibn-Jaldum. «Hicham, para reparar el fracaso, envió un ejército numeroso, mandado por Abd-al-Carim, quien tenía que vengar la muerte de su hermano. No sintiéndose Alfonso bastante para resistirle, llamó en su auxilio á los vascos y aquitanos. Cuando llegaron sus aliados, el Rey escalonó sus tropas en las montañas desde Covadonga hasta Galicia, ordenando á los habitantes que se retiraran hacia las colinas de la costa (1). Se proponía atraer al enemigo al interior del país para

(1) El Monarca cristiano, al escalonar sus fuerzas desde los Picos de Europa hasta Galicia, temía que los árabes operaran simultáneamente por diferentes puntos como en las anteriores invasiones, pero si no fué seguido este plan de campaña, es indudable que los muslimes dividieron su ejército dentro de Asturias, pues mientras el grueso de él luchaba con fortuna en Oviedo, un numeroso cuerpo sufrió un descalabro en otra parte del país.

atacarles en el momento preciso en que se internaran en las quebradas; pero tenía que habérselas con un general circunspecto. Abd-al-Carim, informado acaso por los maragatos de las disposiciones del enemigo, al dejar á Astorga tuvo la precaución de enviar una descubierta de cuatro mil caballeros, mandados por Faradj-ibid-Kimâra, el cual tropezó con un destacamento cristiano que defendía, al parecer, un desfiladero, lo atacó y le hizo huir, cogiendo muchos prisioneros, que fueron degollados. Llegaron en seguida los muslimes á un río llamado Narcea ó Trubia, donde encontraron á Gundemaro, que con tres mil hombres quiso atajarles el paso; les atacaron, mataron muchos, los dispersaron, haciendo prisionero á Gundemaro en 18 de Septiembre de 795 (1). Abd-al-Carim, siguiendo su marcha victoriosa, llegó junto á una montaña, donde estaba Alfonso con el grueso de sus fuerzas. El Rey no esperó al enemigo; se retiró, al principio, á una fortaleza construída á orillas del Nalón y al Sur de Oviedo, *luego á otra que era su residencia ordinaria*, es decir, á Oviedo. El caudillo árabe pudo, sin necesidad de combatir, ocupar la fortaleza situada sobre el Nalón, donde halló muchas provisiones y objetos preciosos que Alfonso no tuvo tiempo de recoger. Al día siguiente dió orden á Faradj de ir á atacar á Oviedo con un cuerpo de diez mil caballeros; mas como la reparación de las murallas de esta ciudad no estaba lo bastante adelantada para ponerla al abrigo de un golpe de mano, Alfonso la abandonó á los enemigos, que encontraron en ella un opulento botín. Según parece, los árabes no penetraron más en Asturias, contentándose con los resultados obtenidos. Además se aproximaba el invierno y entonces las campañas finalizaban en esta estación; contribuyendo quizá á la retirada de los musulmanes el rudo golpe que sufrió una de sus divisiones en otra parte del país. Abd-al-Carim verificó, pues, su retirada, sin que durante ella, al menos que se sepa, fuera molestado por los cristianos.»

(1) Los árabes parece que penetraron en Asturias por el puerto de Torrestio, que da paso al valle de Quirós regado por el Trubia, cuyas aguas se unen en la fábrica nacional de cañones con las del Nalón, pero este río, menos caudaloso en aquella estación, ofrecía algunos puntos vadeables por donde pasaron los infieles á la orilla derecha, defendida en vano por Gundemaro con escasas fuerzas. Las alturas que ocupaba el Rey Alfonso con su ejército serían las que dominan el estrecho valle de Priorio, para proteger la fortaleza de este nombre, situada en la margen del río, que hoy subsiste transformada en magnífico castillo feudal. Los historiadores árabes confunden los nombres de Narcea y del Trubia, haciéndolos uno solo, cuando son diferentes y distante el uno del otro.

Invasión del 816.—Entre la anterior campaña y la presente mediaron veintiún años, tiempo bastante para que Alfonso pudiera restaurar los monumentos de la capital y levantar su murado recinto, desmantelado por los árabes. El Emir Hacam ordenó al Visir Abd-al-Carim, que en el mes de Mayo hiciera una irrupción al país de los cristianos, el cual, siguiendo su sistema de guerrear, dividió su ejército en dos cuerpos, penetrando el de la izquierda, bajo la dirección del caudillo Abdalá-ben-Malehi, en Galicia, donde sufrió un terrible desastre á orillas del río Anceo (1), pereciendo en el combate el citado jefe y la flor de los guerreros muslimes. Los restos de la caballería fueron á ampararse en el ejército de Abd-al-Carim, que había entrado en Asturias destruyendo y talando el país, y se dirigía directamente á Oviedo, objetivo de sus operaciones militares. Alfonso, auxiliado por los vascos y aquitanos, esperaba al enemigo en la orilla derecha del Nalón (2), dispuesto á impedirle el paso, y aunque el jefe árabe intentó varias veces vadear el río por los sitios más accesibles, fué rechazado con grandes pérdidas. Animado el Rey cristiano con la victoria, tomó la ofensiva, pasó á la otra margen en presencia de los árabes, á quienes derrotó, obligándoles á emprender la retirada; pero bien pronto se rehicieron, y acometiendo con furor á los asturianos, tuvieron éstos que ceder el campo, volviendo á sus primeras posiciones de la orilla del Nalón. Ambos contendientes estuvieron trece días frente á frente, separados por el río, peleando con armas arrojadizas, no atreviéndose á vadearle, engrosado con las lluvias, y careciendo los árabes de provisiones por estar el país devastado por la guerra, dispuso Abd-al-Carim, en 8 de Junio, la retirada, sin que al parecer fuera molestado por los cristianos, siendo recibido en Córdoba con los honores del triunfo (3). El

(1) El cronista Dulcidio dice que el río Anceo estaba *in Gallecia provincia.*

(2) Llamado por los historiadores árabes Naharon ó Wadi Aron y por el cronista cristiano Sebastián de Salamanca Nahalón. La raíz *nahr* la llevan muchos ríos de Asturias, y acaso tendría este significado en el idioma de los aborígenes del país. En los documentos de los siglos VIII y IX aparece el nombre de este río latinizado: *nalonen, nilonen*, y es probable que sea el *Melsus fluvius* de los geógrafos romanos.

(3) Los historiadores árabes dan extensos detalles de esta campaña, que omito por no hacer larga esta narración. Ibd-Adharí, Nowairí é Ibn Jaldun (versión de Dozy) dicen que Abel-al-Carim hizo tranquilamente su retirada, entrando triunfalmente en la capital del Califato, é Iza-ben-Ahamed-el-Razi (versión de Conde) cuenta que aquel caudillo murió en la retirada, de un bote de lanza recibido en una escaramuza con los cristianos, dos días después de herido.

heroísmo con que Alfonso defendió las líneas del Nalón, preservó á Oviedo del furor de los bárbaros, que á pesar de la restauración de sus muros acaso hubiera sido por tercera vez destruída.

Esta campaña fué la última que los muslimes hicieron en Asturias. Ya he dicho que la causa que las motivaba no era la conquista del país, sino su aniquilamiento y destrucción, castigando á aquellos terribles montañeses, que hacían frecuentes irrupciones por el interior de España, llegando hasta las márgenes del Tajo y del Guadiana, creyendo que el medio de evitarlas era llevar la guerra al territorio cristiano. Los árabes tenían más recursos militares, ejércitos muy numerosos, que divididos en cuerpos, penetraban á la vez por diferentes puntos para caer uno de ellos sobre la capital de la Monarquía; esa era la táctica de Abd-al-Carim en todas sus campañas. Alfonso, no menos hábil que el caudillo musulmán, les dejaba libre el paso de los desfiladeros ó puertos para que se internaran en el país, cuyo suelo accidentado, surcado de profundas quebradas y cubierto de espesos bosques, dificultaba y entorpecía las operaciones militares de los invasores, los cuales solían detener su impetuosa marcha en las márgenes del Narcea y del Nalón, los dos ríos más caudalosos de Asturias, que corren casi paralelos á la cordillera general, y que si bien son vadeables en algunos puntos en el estiaje, no era empresa fácil franquearlos en presencia de la aguerrida hueste cristiana.

Cuando el Rey Casto no tenía fuerzas bastantes para contenerlos les abandonaba el país hasta la costa; y mientras se entretenían en quemar y saquear iglesias y talar los campos, se ponía á su retaguardia, ocupando las alturas que dominaban los valles por donde forzosamente tenían que hacer la retirada, terminada siempre en terrible desastre. Escarmentados duramente los árabes en estas invasiones, no intentaron reanudarlas jamás, ni aun en aquellos dias luctuosos en que Almanzor entraba victorioso en las capitales de los Estados cristianos. Después que este guerrero ilustre se apoderó de León, subió por las márgenes del Bernesga, desmanteló las torres de Gordón, y desde las cimas de la cordillera contempló un momento Asturias sin atreverse á hollar su suelo, temeroso de sufrir la triste suerte de Abd-al-Wâid, Jusuf-ibn-Boft y Abd-al-Carim.

III

No era nada lisonjero el estado social y político de Asturias cuando Alfonso II subió al trono. La guerra civil, tan frecuente en las monarquías electivas, agotaba las fuerzas que debieran emplearse contra el común enemigo. La unidad religiosa se hallaba amenazada por el arrianismo, resucitado por los Obispos Elipando y Félix, y el país era en tanto hollado por la planta de los bárbaros. Una serie de Reyes, ó débiles ó malvados, hacían temer que la empresa comenzada felizmente por Pelayo y Alfonso I el Católico se hundiera en otro Guadalete; pero afortunadamente, tantos males tuvieron término con la elevación del Rey Casto al solio de Asturias, una de las figuras más grandes que ofrece la historia de la Reconquista. En los primeros años de su reinado vence en terribles campañas á los árabes y los arroja de Asturias para siempre; los turbulentos próceres y los indómitos vascos se someten á su imperio, y la paz vuelve á las conciencias con la condenación de la herejía por el Concilio de Francfort.

La seguridad que había en el país, libre de todo temor á nuevas invasiones, y el estado floreciente de la Monarquía, hacían necesaria la creación de una capital que fuera á la vez centro del poder civil y religioso de la nación. Considerábase Alfonso sucesor de los Wambas y Recesvintos, y así como Toledo había sido cabeza de la España visigoda, tuvo la pretensión de que le substituyera Oviedo, según dice en el discurso que pronunció ante los Padres del primer Concilio Ovetense, consignado en sus controvertidas actas (1). Fundada Oviedo en una época en que el sentimiento religioso estaba fuertemente excitado por la lucha con los árabes, casi todos los monumentos erigidos por Alfonso el Casto fueron iglesias, monasterios y establecimientos piadosos; así es que desde el primer momento adquirió un carácter esencialmente levítico.

(1) Después de nombrar Alfonso las grandes capitales del mundo antiguo decaídas de su poderío: Babilonia, Jerusalén y Roma, dice: «Etiam simili modo Toletus totius Hispaniae antea caput extitit, nunc vero Dei judicio cecidit cuyus loco Ovetum surrexit». La autenticidad de estas actas ha sido puesta en duda, por más que críticos, como el P. Risco, las consideran legítimas. Dozy cree que es una especie de falso mosáico compuesto de actas de un Concilio más ó menos alteradas y de fragmentos interpolados de un discurso pronunciado por Alfonso al fin de este Concilio.

Sobre las ruinas del palacio de Froila levantó su hijo Alfonso otro más extenso, situado próximamente en el espacio que media entre la capilla de Santa Bárbara y la Cámara Santa, donado más tarde á la iglesia del Salvador para vivienda de los Prelados ovetenses. No están conformes cuantos han tratado de las antigüedades de la ciudad sobre la situación que ocupaba este palacio. El Obispo D. Pelayo, que lo vió antes de su destrucción, dice que estaba unido á la iglesia de San Tirso, llamada en documentos antiguos *Capella Regum*, porque era la capilla palatina de los Reyes. Carballo lo coloca entre la capilla de Santa Bárbara y la Cámara Santa, á cuya opinión me inclino. El Sr. Rada y Delgado, sin ningún fundamento, lo extiende considerablemente hasta cubrir no sólo el espacio que le asigna Carballo, sino la inmensa superficie que hay entre la fachada meridional de la Catedral y la calle Canóniga, incluso la plazuela de Alvarez Acebedo, quedando enclavada en él la Cámara Santa, que supone se erigió para capilla palatina, elevándose sobre el suelo para comunicarse con la planta principal de este inmenso edificio, más propio, á la verdad, de los fastuosos Emperadores de Bizancio que de los humildes monarcas asturianos.

Encomian los primeros cronistas, en especial el Albeldense, la riqueza de su decoración, exornadas sus habitaciones de exquisitos mármoles, columnas y frisos, pertenecientes acaso á antiguos monumentos romanos y visigodos. Había triclinios ó comedores, que recordaban los de los célebres atrios emeritenses, y los muros estaban cubiertos de pinturas, demostrando la existencia de estos frescos que no se habían perdido las tradiciones del arte clásico, en el cual las pinturas murales eran el más importante de los elementos decorativos. Al par que el Monarca embellecía con su palacio la naciente ciudad, contribuía al regalo y comodidad de sus habitantes con obras de utilidad pública, como acueductos, pretorios ó tribunales, xenodoquios ú hospitales, y unas termas—Balnea—que muestra no se habían olvidado las costumbres de los romanos (1). La Catedral y estos edificios fueron levantados en el corto tiempo transcurrido entre el 795 y 812, según vemos por la donación citada de esta fecha, y después, durante su reinado, fueron

(1) «Nan et regalia Palatia, balnea, triclinia vel domata atque Pretoría construxit decora et omnia regni utensilia fecit pulcherrima.» Sebastián de Salamanca. «Sed regalia palatia, balnea, triclinia pretoria, quis satis pro ipsa pulchritudine valeat commendare?» Pelayo Ovetense.

construídas las iglesias de Santa María, San Miguel, San Juan y San Tirso, que con la del Salvador formaban una ciudad religiosa, una Hierópolis habitada por Obispos, monjes y presbíteros. Intentaré hacer una ligera descripción de cómo estaban agrupados estos monumentos, porque su conocimiento nos hará saber la disposición de las iglesias catedrales visigodas de las que la ovetense era una reproducción.

El arquitecto Tioda, que trazó los planos de todos estos edificios religiosos, tuvo que obedecer, respecto á la forma de la agrupación, á tradiciones de la antigua Iglesia española, conservadas religiosamente en la época de la Monarquía asturiana. Son muy escasas las referencias que se encuentran en los documentos del tiempo de los visigodos á las iglesias catedrales y á las construcciones que les circuían. Paulo Diácono cuenta que el Obispo Masona levantó alrededor del templo metropolitano de Mérida, basílicas, monasterios, aulas, baptisterio y otras dependencias, de cuya riqueza artística podemos juzgar por los preciosos restos decorativos que han llegado á nuestros días; pero nada dice acerca de su situación. Difícil es formar una idea del conjunto de tantas y tan variadas construcciones como rodeaban las iglesias latinas de la primera mitad de la Edad Media, porque al ser reedificadas del siglo XII en adelante, durante los períodos románico y ojival, al extenderse desmesuradamente naves y capillas, ocuparon todo el espacio exterior del sagrado recinto, borrando con su desaparición toda huella de la primitiva planta, quedando tan solo el Paradisium delante de la imafronte ó fachada y el claustro situado próximamente junto á un brazo del crucero donde los levitas hacían vida común. Aquel conjunto de edificios, habitados muchos de ellos por clérigos y monjes, constituían una ciudad levítica dentro de la civil, y en la cual, como en los tiempos posteriores del feudalismo, el Obispo ejercía jurisdicción temporal.

Cúpole á la de Oviedo la suerte que á todas las Catedrales visigodas y de los primeros días de la Reconquista; pero más afortunada que aquéllas, conservó por largo tiempo los monumentos que la circuían, quedando de algunas curiosas descripciones, y otras, como la Cámara Santa y la iglesia de San Tirso, á pesar de las mutilaciones que sufrieron en el transcurso de diez siglos, muestran todavía su primitiva estructura. Estas venerables basílicas podrán servir de jalones para fijar los puntos más notables en el plano del antiguo recinto del siglo VIII, cuya restauración intentaré hacer con el auxilio de los pri-

meros cronistas, los testamentos reales y los historiadores del Renacimiento que alcanzaron á ver alguna parte de aquellas construcciones. Levantadas éstas en un corto espacio de tiempo y bajo la dirección de un mismo arquitecto, debió sujetarse su trazado á un plan simétrico, á lo que se prestaba la regularidad del terreno, yermo por la destrucción que sufrió Oviedo por los árabes, de las basílicas, monasterios y Palacio del tiempo de Froila.

El área de la ciudad religiosa estaba dividida en tres zonas, ocupada la central exclusivamente por la iglesia del Salvador, la segunda por el cementerio y la siguiente por lo templos *antealtares,* conventos, aula episcopal, claustro con las viviendas de los clérigos, fuente del baptisterio y otras dependencias. Alzábase completamente aislada la Catedral, ofreciendo una bella perspectiva sus sobrepuestas naves, coronada la imafronte de agudo piñón, y el santuario del elevado crucero. Circuía la basílica el atrio ó cementerio que, como las calzadas romanas, servía, al par que de vía pública, de enterramiento á los muertos (1), cubierto el suelo de humildes lápidas con sencillas inscripciones, cual las que se encuentran con frecuencia en Mérida en el cementerio visigodo de la iglesia de Santa Eulalia; y en los ingresos, pórticos y vestíbulos, veíanse las tumbas relevadas de los Obispos, próceres y ministros de los altares del Salvador. Extendíase el cementerio delante de la fachada principal del templo, abarcando el área de la actual plaza, la lonja y el vestíbulo y parte del cuerpo de la iglesia; y por el Mediodía estaba limitado por la basílica de San Tirso, que, según dicen documentos de aquel tiempo, estaba situada *in coementerio Sancti Salvatoris.* En el siglo VIII, cuando se levantó esta basílica episcopal, la forma del atrio había cambiado, y no era, como en la época constantiniana, un patio cuadrado, situado delante de la fachada principal, rodeado interiormente de pórticos, de columnas y arquerías y en el centro la pila del agua lustral. Ahora los pórticos desaparecen ó se adosan á los muros de la basílica, más bien á los de las naves laterales que á los de la imafronte, ya de columnas ó pilares de piedra, ó de postes de madera para proteger á los fieles de las lluvias en un país tan

(1) Cuando se reedificó la basílica del Salvador en el siglo XIV, la nave lateral del Mediodía y sus capillas ocuparon parte del antiguo cementerio, que servía de calle pública, por lo cual el Cabildo tuvo que tolerar el tránsito por ella hasta que con la apertura de la moderna *Corrada del Obispo* se suprimió el paso por la Catedral.

húmedo como Asturias. En los templos que nos quedan de aquel tiempo, suelen verse empotrados en los muros, las ménsulas ó zapatas en que se apoyaba la armadura de madera de las cubriciones de estos pórticos. Los atrios basilicales de los últimos tiempos de la época visigoda, al extenderse alrededor del templo, como el del Salvador, fueron circundados de un muro, como dice la donación del Rey Casto: *Muro septum en gisso* (giro) *ecclesiæ.*

Probablemente en el amplio campo que se extendía delante de la fachada se hacían las inhumaciones de la plèbe y de los siervos. Las corporaciones religiosas y los ministros del altar del Salvador tenían sus sepulturas separadas de las de los demás fieles, reservándose la parte del atrio, donde estaban situados sus monasterios ó sus viviendas. Las monjas de San Juan (después San Pelayo) se enterraban en el espacio que había entre la fachada de su convento y la iglesia del Rey Casto, y se le conocía con el nombre de *coementerium puellarum* (1). El de los monjes de San Vicente se extendía detrás de los ábsides de Santa María y de la basílica del Salvador, ocupando probablemente el lugar del primitivo, donde yacía sepultado el Rey Froila (2). Los presbíteros y demás ministros del templo se inhumaban hacia el testero de la Cámara Santa, cuyo sitio conserva todavía su antiguo aspecto, único resto que ha sobrevivido del atrio de la Sede ovetense. Los documentos más antiguos que citan el cementerio, son las dos donaciones de Alfonso II al Salvador de 812, en que se le llama *atrium,* uno de los varios nombres con que se le denominaba, según Du Cange, en el latín de los tiempos medios (3).

La zona de terreno alrededor de la basílica destinada á las inhumaciones debió ser de doce pasos, porque se ve esta anchura fijada en iglesias Catedrales cercanas á la ovetense y en otros templos de aquel tiempo, coincidencia que no debe ser casual, sino debida á tradiciones de la iglesia visigoda. El Concilio de Oviedo de 1115, convocado por

(1) Refiriéndose á la iglesia de San Pelayo, una escritura de este convento, de la Era 1031 (996), dice: «Quorum basilica est in coementerio Puellarum».

(2) Algunas escrituras pertenecientes al convento de San Vicente, que publica el P. Yepes en su «Crónica de San Benito», dicen que este monasterio está situado: *in coementerio Sedis Ovetensis.*

(3) Dice la primera de dichas donaciones: «Offero igitur, Domine, ob gloriam nominis tui, Sancto altario in prefata Ecclesia fundato, *atrio* quod est in circuitu domus tuae, muro septum», etc. Estas donaciones muestran terminantemente que el atrio ó cementerio circuía la iglesia del Salvador.

el Obispo D. Pelayo para calmar las alteraciones de Asturias durante la minoría de Alfonso el Emperador, impone penas graves al que entrase por fuerza en el templo y sus pórticos, *et usque XII passus.* Los atrios de las iglesias de Auria (Orense) y Santiago tenían la indicada anchura, según dicen documentos coetáneos á su erección (1). En la tercera y última zona del sagrado recinto alzábanse numerosas construcciones dependientes del templo, habitadas por una población exclusivamente religiosa, debidas unas á la piedad de los Reyes, otras á las corporaciones monásticas y hasta de los simples fieles. En aquella época mística, cuando se fundaba una iglesia como la de Oviedo, levantábanse al lado pequeños templos, de los cuales solía estar dedicado uno de ellos á la Virgen María y otro al Precursor del Mesías, destinado á baptisterio. Algunas comunidades religiosas preferían hacer vida monástica junto á las basílicas episcopales que en la soledad de los campos, en el atrio, ante los altares del Salvador del Mundo, á quien se consagraba generalmente el templo. Los mismos particulares, atraídos por la santidad del lugar, querían morar en vida en el sitio donde habían de dormir el sueño eterno, y hacían en el cementerio sus viviendas, lo más próximo al santuario, y allí vivían en familia hombres y mujeres, libres y siervos, bajo el suave yugo de la regla Benedictina.

Agrupábanse todos estos edificios alrededor de la Catedral en una faja de terreno cuya anchura estaba también prescrita por la costumbre; era de setenta pasos, que con los doce del cementerio hacían ochenta y dos, espacio en que el Obispo ejercía absoluta jurisdicción. La Iglesia legionense, desmantelada por Almanzor, fué restaurada por el Obispo Pelagio en 1073 con los numerosos edificios que rodeaban el atrio, cuya agrupación era muy semejante á la de Oviedo (2).

En la citada basílica auriense y en la del monasterio de San Cipriano de Arbolio de León se observaban aquellas dimensiones, y es de

(1) El Rey Ordoño II, en su donación á la iglesia de Santiago del 916, ofrece: «In omne gisso (giro) Ecclesiae, duodecin corporales ad construendum domos et Palatia, et *ad sepeliendum* corpora». En la donación de Alfonso III á la Catedral de Orense, de 886, concede este Monarca: *XII passus pro corpore tumulanda.*

(2) Dice el citado Obispo: «Constitui ibidem locum Baptisteri ubi prius fuerat locus Refectori in circuitu Basilicae, palatia, claustra, et receptacula servorum Dei, in quibus simul convenerent ad prandendum, ad dormiendum, ad spiritualis vitae incitamentam, ut orationis vacapent et sub canonica institutione viverent. *(España Sagrada*, tomo XXXVI, cap. LIX.)

suponer serían también cumplidas en la ovetense (1), y lo mismo en la Compostelana, erigida por Alfonso III, de la cual dicen antiguos documentos que existían en el atrio, además de la Corticela, monasterios y otras construcciones religiosas (2). El derecho de asilo que entonces gozaban los lugares sagrados, no se limitaba sólo al templo y al cementerio como entre los romanos, sino que alcanzaba á los edificios incluídos en esta zona, según vemos por los cánones de algunos Concilios, que castigaban á los que intentasen penetrar á la fuerza dentro de ellos (3). En las iglesias parroquiales y en las de los monasterios el ejercicio de esta inmunidad no alcanzaba más que á los ingresos y vestíbulos que flanqueaban los muros laterales, como el de San Salvador de Valdedios, y no al atrio ó cementerio, cuya anchura solía ser más reducida que en las Catedrales (4).

Aunque las afortunadas empresas militares del Rey Casto habían llevado á Castilla el teatro de la guerra, era de temer que los árabes llegaran en sus bélicas excursiones ante los muros de Oviedo, y para preservarla de semejante peligro circuyó la Catedral, el cementerio y los edificios de un muro más fuerte y sólido que el que había sido destruído por aquellos invasores en las campañas de 794 y 95, del que no quedan vestigios, y de cuya existencia apenas sabríamos si aquel Monarca no lo dijera en el testamento hecho á favor de la iglesia del Salvador en el año de 812 (5). Acaso haya sido este templo el primero que

(1) La citada donación de Alfonso III á la iglesia de Orense dice: «Item adjicimus en omni giro Ecclesiae vestre LXXXII passus; duodecim pro corpore tumulanda et septuaginta pro toleratione omnes vita degentes.» De la de Arbolio dice una donación: «In Arbolio Monasterium Sti. Cipriani, in giro ipsius monasteri octaginta duorum passum, in unoquo que passu duo decim palmos.»

(2) Argaiz: *Soledad Laureada*, t. III, p. 343.

(3) Canon III del Concilio ovetense de 1115: Secundum etiam decreta Canonum, utsuperius sanximus quod aliquem pro aliqua calumnia a dextris Ecclesiae infra LXX passus per vin non extrhamus nisiservum naturaliter provatum aut latronem publicum aut proditorem de proditione convictum, aut publicae excomunicatum, aut monachum vel monacham refugas aut violatorem Ecclesiae cui pro cul dubio Ecclesia nullo modo debet refugium.» Este canon es reproducción del IV del Concilio de León de 1020, aunque este último no se refiere mas que al cementerio.

(4) Una constitución sinodal del Obispo D. Gutierre de Toledo dice que «cuando venga á Oviedo Rey, Príncipe ó Prelado no salga á recibirlo la clerecía más allá del cementerio de la iglesia que fuere á visitar».

(5) «Offero.. Atrio quod est in circuitu domus tuae omnenque Oveti urbem quam murum circumdatam te auxiliante peregimus... foris muro civitatis concedo», etc.

en la Edad Media se vió ceñido de obras militares, pues ni las basílicas visigodas, ni las francesas de la época Merovingia, tenían otra defensa que la muralla que circuía la ciudad. La fortificación de las iglesias episcopales y de las grandes abadías no tuvo lugar en Francia hasta la aparición de los normandos, que para protegerlas de su furor hubo que convertirlas en verdaderas fortalezas. El Sr. Amador de los Ríos, en su monografía de la Cámara Santa, publicada en la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*, emite la opinión de que este murado recinto se levantó más tarde, en el reinado de Alfonso III, para contener á tan terribles piratas, suposición infundada, pues los testamentos y donaciones del Rey Casto que he citado no dan lugar á duda que se remonta la construcción de sus muros al reinado de este Monarca. Los normandos no aparecieron en las costas de Asturias hasta mediar el siglo IX; por consiguiente, no eran los bárbaros del Norte, sino los del Mediodía, quienes, bajo el reinado de Alfonso, podían hacer á Oviedo presa de sus depredaciones, aunque bien pronto, al finar la centuria, el temor á un desembarco de estos piratas hizo necesaria la construcción de una fortaleza en tiempo de Alfonso el Magno.

Levantadas estas defensas por un sólo arquitecto y en corto tiempo, debieron sujetarse á un plan simétrico y regular, y es probable que formando un paralelogramo la basílica y el cementerio, igual forma tendría el muro que protegía la ciudad. Me inclino á creer que la torre vieja de la Catedral próxima á la Cámara Santa ha sido uno de los cubos de la muralla, coronada más tarde, en el período románico, del bello campanario que se conserva, aunque mutilado. Nótase entre la parte inferior y la superior diferencia en los materiales de construcción, en la estructura del muro y en el estilo arquitectónico, que revela una distancia de siglos entre una y otra fábrica. También es probable que la torre de San Tirso haya pertenecido al primitivo recinto, habiéndose levantado muy posteriormente el cuerpo de arcos que la corona. De sus ingresos sabemos que había dos en el lado occidental, paralelo á la fachada, uno situado frente á la puerta central de la iglesia del Salvador para dar paso al atrio, y otro hacia el templo del Rey Casto. En el lado meridional existía un arco llamado Rutilante, que daba acceso á la Catedral, que en aquella parte tenía una entrada en la fachada del crucero. Perforaba el muro otro ingreso situado no lejos del ábside de la basílica y del monasterio de San Vicente.

Á la paz interior que disfrutó Asturias durante el reinado de Alfonso II y sus sucesores se debe el engrandecimiento de Oviedo en el transcurso del siglo IX, pero así como la ciudad civil tenía ancho campo por donde extenderse, la religiosa, encerrada en los estrechos límites de sus muros, no podía desarrollarse cual lo exigían las necesidades del culto, cada día creciente, sobre todo desde que el Magno elevó á metropolitana la Sede ovetense y oficiaban más de veinte Obispos en los altares del Salvador. La Hierópolis de los comienzos del siglo IX cambió bien pronto de aspecto con la construcción de las iglesias y monasterios que se aglomeraban en el cementerio de la Catedral, levantados por la piedad de los fieles. Consérvanse algunas noticias acerca del estado en que se hallaban en tiempo de los Alfonsos VI, VII y Doña Urraca, en varias donaciones hechas por estos Reyes á la Sede ovetense insertas en el libro gótico (1), pero dan escasa luz por lo vagas y poco precisas, y porque al ser reedificada la Catedral y los monasterios inmediatos, en el siglo XIV y siguientes, y con la apertura de nuevas vías por la mayor extensión que se dió á los edificios restaurados ó consumidos por el incendio de 1521, se ha borrado toda huella del trazado que tenía la ciudad en la duodécima centuria. Según se deduce de aquellos documentos, parece que la parte del atrio confinante con las naves laterales se convirtió en estrecha calle orillada de pequeños monasterios, casas y otros edificios; y por el lado del ábside pasó á ser propiedad de los monjes de San Vicente. Cuando del siglo XI en adelante se hicieron las inhumaciones dentro de las iglesias, el espacioso campo que precedía á la basílica cesó de ser cementerio, dedicándose á

(1) «Infra hos ternimos totum ab integro et circumdante adherente Ecclesiae Sti. Salvatoris illa quam dicunt Sti. Crucis per portam Sti. Mariae et per viam ubi est scriptum signum Salutis indirectum usque ad Ecclesiam Sti. Tirsi, et usque ad principalem portam Sti. Salvatoris.» Donación de Doña Urraca, hija de Alfonso VI, en la que ofrece al Salvador Oviedo y su coto «...Dono juxta muros ipsius Ecclesiae Sancti Salvatoris, Palatia regalia cum platea sua juxta fontem baptisteri que vocatur Paradisius, cum domibus que ex utraque parte iuxta Palatia sunt edificatae per terminis subscriptis. In introitu Ecclesiae Sancti Salvatoris per portam arcus que vocatur Rutilans domos ipsas ibi edificatas concedo ab integro, quomodo vadunt usque ad viam publicam et quomodo ipsa via publica descendit circa Palatia versus Sanctum Pelagium et per terminos Sancti Pelagi revertitur per aliam viam indirectum externi anguli Ecclesiae Sanctae Mariae et conducitur per portam et murum qui est inter plateam Palatii et domos Sancti Crucis et coniungitur murus ipse et figitur in baptisterio Paradisi...» Donación de Doña Urraca la Asturiana á la Iglesia ovetense de los bienes que le había dado su padre el Emperador y su hermano el Rey de León.

plaza pública, y en el lado meridional se conservó el palacio de Alfonso II, donado al Salvador para morada de los Obispos ovetenses en 1161 por Doña Urraca la Asturiana. Siguiendo la dirección del antiguo cementerio y pasando por delante de la puerta principal del Salvador había una calle que descendía hacia San Pelayo; torcía su curso al llegar á la fachada de la basílica del Rey Casto, formaba un ángulo hacia el saliente, seguía paralela á la nave lateral Norte de la Catedral y rodeando el ábside venía hacia el claustro y Cámara Santa á morir en la citada plaza del Palacio donde estaba la fuente del baptisterio.

FORTUNATO DE SELGAS

Monumentos artísticos de Vizcaya.

(Continuación.)

Desde los primeros años del siglo XVI, cuando el Renacimiento extendió vigorosa influencia en España y naciones occidentales, buscando su inspiración en la antigüedad clásica, deja sentir su poderoso y deslumbrador influjo en Vizcaya, al par que en las provincias hermanas, llegando á ser canon infalible de todas las construcciones. Atendiendo á este exclusivismo ambicioso, al afán innovador del Renacimiento, con el dinero procedente del Nuevo Mundo se reconstruyen, modifican y fundan nuevos templos, y algunas iglesias que llevaban impresas el sello de los siglos medios, desaparecen por el extravio y amaneramiento de un despotismo artístico que dominó en los siglos siguientes. Así lo testifican la ampliación y reedificación de la Colegiata de Cenarruza, de las iglesias de Santa María de Begoña, la de la misma advocación de Portugalete, Guernica, Gueñes, Axpe de Busturia, Ondarroa, la de San Vicente y de San Antonio Abad de Bilbao, la de San Pedro de Deusto, la de San Juan Evangelista de Berriz, la de San Miguel de Zalla y otras numerosas, y la de Orduña, añadida y maltratada en distintas épocas.

Constrúyense la de Santa María de Durango, notable por el arco escarzano del coro, y la de Santa Ana de la misma villa; San Juan Bautista de Lejona, San Nicolás y Santos Juanes de Bilbao, la de Amorebieta, la de San Pedro de Munguía, con portada de la decadencia del estilo ojival, y algunas otras que carecen de elegancia la mayor parte, y manifiestan estar calcadas sobre un mismo é infeliz patrón, tanto en la traza como en los motivos ornamentales, deduciéndose la falta de armonía en todas ellas, sin encontrar una siquiera, no sólo de la época del Renacimiento, sino también de todos los tiempos anteriores, que se hayan sujetado sus constructores, prosecutores ó restaũradores á un estilo, sin lograr cumplido remate, ya por creerse inhábiles para comunicar á sus obras el sello de autenticidad, ó ya por encapricharse con el gusto de los estilos que se sucedían.



Capiteles del interior de Santa María



Clichés del P. Vázquez *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Vista exterior de la Iglesia de Santa María

GALDÁCANO (Vizcaya)

I

DESCRIPCIÓN DE SANTA MARÍA DE GALDÁCANO

Si es fecunda la riqueza de España en iglesias románicas, no puede referirse ésta á las Provincias Vascongadas, donde sólo se cuentan las iglesias de San Andrés de Armentia y de Santa María de Estibáliz en Alava, la de Idiazabal en Guipúzcoa, la ermita de San Miguel de Zuméchaga de Munguía y el suntuoso templo de Santa María de Galdácano en Vizcaya (1). El que exista tan exiguo número, se explica por lo que hemos dicho en el anterior párrafo; mas, sin embargo, echa por tierra la opinión de los que han excluído á las Provincias Vascongadas del movimiento artístico del resto de España en los tiempos medioevales; visítense las ermitas que hay en Euskeria y entonces se verá claramente lo infundadas que son tales afirmaciones.

El dar á conocer ignorados monumentos debe recibirse con entusiasmo. En este caso nos hallamos al describir el de Santa María de Galdácano, porque es absolutamente desconocido, no sólo de los más entusiastas admiradores de nuestra riqueza arquitectónica, sino también de los mismos artistas vizcaínos, como hemos notado, tan amantes de la tradición y amor grande que tienen á su patria chica (2).

Inadvertida pasó la ligera reseña que hizo pública en un diario de Bilbao, *La Unión Vasco Navarra*, 27 de Septiembre de 1893, el tantas veces citado D. Juan José de Lecanda, del oratorio de San Felipe Neri, doliéndose «de los descuidados y maltrechos que se hallaban la armadura y tejado de esta pobre y olvidada iglesia», que se halla hoy mismo en tan lamentable estado, con un armatoste ó tinglado de madera que encierra un reloj, armatoste adosado á la espadaña y descansando sobre la bóveda, perforados sus plementos por sucias cuerdas que llegan hasta el infame coro que no deja contemplar los

(1) Mucho nos extraña lo que dice el P. Nadal en su obra *Elementos de Arqueología*, segunda edición, pág. 237, que fuera de las citadas iglesias de San Andrés de Armentia y Santa María de Estibáliz, «no hay que buscar otros monumentos románicos, ni anteriores á ellos, en las Provincias Vascongadas».

(2) En el verano de 1906 se ha desfigurado la célebre y típica torre de Láriz, fundada en 1560, morada donde se han hospedado los Reyes, para convertirla en una casa de viajeros.

elegantes y cilíndricos fustes de las columnas románicas que resaltan del muro interior. Constituída últimamente la Comisión Provincial de Monumentos, trátase de poner remedio al estado en que se encuentra esta página de piedra.

No teníamos noticia de tan suntuosa fábrica, hasta que nuestro amigo D. Darío Areitio, ilustrado bibliotecario de la Diputación de Vizcaya, nos invitó y animó á visitar esta epopeya religiosa del arte eúskaro, y al quedar asombrados de su mérito artístico, no titubeamos en darla á conocer en las páginas de este Boletín, contando con el parecer del erudito y muy digno Director Sr. Serrano Fatigati.

Fueron frecuentes en Vizcaya las ermitas ó iglesias modestas y pequeñas hasta muy avanzada la Edad Media, como puede verse tomándose la molestia de visitar las que aún subsisten; pero á pesar de su ruindad tienen algún signo determinativo que nos dice el tiempo de su construcción. Como vulgarmente se dice «no hay regla sin excepción», una de éstas es la iglesia antigua de Galdácano; de aqui que se trata de una construcción notabilísima y grandiosa para la historia de la Arquitectura en Vizcaya.

II

DESCRIPCIÓN Y EFECTO EXTERIOR

El que animado por el amor al arte se digne visitarla, al llegar al fin de la antigua calzada que conduce á ella, se presentará á sus ojos la fachada del Mediodía, la más interesante. Fijándose en su traza, creerá sea un edificio de la época ojival por el ajimez y el ojo de buey que están abiertos en el muro, adornados con cuadrilóbulos; pero al entrar en el porche que rodea toda la fachada, aparece una linda portada de singularísimo carácter románico, y entonces comprende que es de dos estilos claramente marcados que quitan homogeneidad y armonía al conjunto. «Achaque es éste de que adolecen gran parte de los templos en nuestra patria» (1), como dice el Sr. Lecanda.

La situación de la iglesia está de Oriente á Poniente, como es ge-

(1) Véase el diario bilbaíno antes citado, donde se describe este monumento; descripción que, aunque ligera, tendremos el gusto de citar las mismas palabras del ilustrado felipense.



Cliché del P. Vázquez *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

GALDÁCANO (Vizcaya)

Portada de la Iglesia de Santa María

neral. Al primer golpe de vista aparece la rica y caprichosa portada llena de encantadora euritmia, pero al fijarse en los «tallados y simbolismos, ingeniosos caprichos de aquella época de transición en que el románico bizantino, repudiando por completo el arco de medio punto, coronó sus vanos con la ojiva tímida y vergonzosa», nótase la falta de armonía en los motivos ornamentales, que rompen los distintos relieves que lo hermosean. «Es esta portada, como todas sus coetáneas, abocardada ó abocinada, y las seis columnas que soportan, tienen donosamente por capiteles cabezas que, á juzgar por su expresión y sus rasgos, son indudablemente retratos de personas conspícuas, acaso la familia de los patronos, fundadores ó insignes bienhechores de la anteiglesia». Por el parecido de las caras creo sea la familia del fundador D. Sancho de Galdácano. En los capiteles, que soportan el arco interior trilobado, están esculpidos ángeles de aspecto arcaico y caprichosas aves de cola como los anfibios, imitando esfinges, y cabezas de hombres de esmerada ejecución; repítense estos últimos motivos ornamentales en el capitel que sostiene la arquivolta exterior de la izquierda, además de la cabeza de animal de sabor hierático del capitel exterior de la derecha. Comunes á muchas portadas de la época de transición son los fustes monolíticos de las ocho columnas de la portada, así como las basas de dobles dados rectangulares, adornados los junquillos de bezantes ó perlas, y uno de los collarinos con grecas. Entre los fustes están talladas hojas lanceoladas, así como en la parte superior de los capiteles se dejan ver hojas y flores. Singularísimo es el entrearco ó especie de tímpano trilobado, que remata un liso baquetón, formado por cinco dovelas, que no conozco haya ejemplar en nuestra Península; algo parecida es la puerta de la capilla de las Alas de Avilés. En las dovelas centrales del entrearco se representa la Anunciación, en la de la derecha, la Virgen en actitud de recibir la embajada del Angel, que resalta en la de la izquierda, anunciando el divino mensaje; ambas figuras carecen de proporción, que las dió el artífice, sin duda, por aprovechar el espacio comprendido en el entrearco (1). La primera arquivolta inte-

(1) El Sr. Lecanda no se atrevió á clasificar las demás figuras que embellecen las arquivoltas por carecer de atributos y de expresión propia como dice; acaso por la ligereza con que visitó tan valioso monumento, no se detuvo á examinar con detenimiento los motivos y atributos ornamentales.

rior contiene personajes vestidos á la usanza de la época y sostenidos por mensulitas con arcos de medio punto, parecidos á los que se ven en las barbacanas de algunos castillos de la Edad Media y cornisas de los ábsides de las iglesias del período románico, mensulitas que sirven de umbelinas á las figuras inferiores; llevan en las manos unas vasijas y especie de antorchas, levantadas las de la izquierda é inclinadas las de la derecha; creemos que representan la parábola de *las Vírgenes prudentes y necias,* ó la ofrenda ú homenaje de personas conspícuas de aquel tiempo, por haber dos figuras de hombre con el tocado á estilo de los retratos de los Señores de Vizcaya que vivieron en anteriores y posteriores épocas. Forma distinta representación la figura próxima á la unión de la arquivolta de singular tocado, llevando sobre el hombro derecho y sostenido por las manos un niño vestido, que nos parece sea el infante Jesús, por lo tanto, la figura que le sostiene es San Cristóbal; este Santo tiene una cabeza de figura de zorro; á los pies del Santo están dos niños desnudos como suplicando protección; cierra la arquivolta una cabeza entre dos doseletes, que tiene el aire general de las demás que se ven en la cornisa. Curiosa es la arquivolta central por los animales y hojas correctamente esculpidas y de bella proporción, como la figura desnuda, que se ve en la izquierda, sacándose una espina del pie. En la arquivolta exterior se presenta en la parte superior la *Resurrección de los muertos* y no el *Juicio universal*, según vió el Sr. Lecanda. Aparecen los muertos desnudos, saliendo de los sepulcros y levantando las losas funerarias, como sorprendidos del ruido de las sendas bocinas que tañen dos ángeles colocados sobre nubes, que están junto al centro de la arquivolta, cerrada por una hoja que tiene á los lados dos cabezas de carnero, que indican que la artista las tomó del natural; en la parte baja sobresalen dos águilas y un hombre desnudo, que le muerde el pie un cerdo, y al otro lado dos aves con alas, la cola de escorpión y la cabeza de figura humana; el arco exterior, adornado con hojas simétricamente esculpidas y separado del muro por dos ménsulas, sobre las que descansan dos ángeles turiferarios, impregnados de dulce expresión, levantados los ojos al cielo en actitud de ofrecer á la Virgen el incienso. Los canecillos ó ménsulas que sostienen la cornisa, adornada de puntas de diamante, son esbeltos por las figuras iconísticas, como se ven en la puerta de Palau de la Catedral



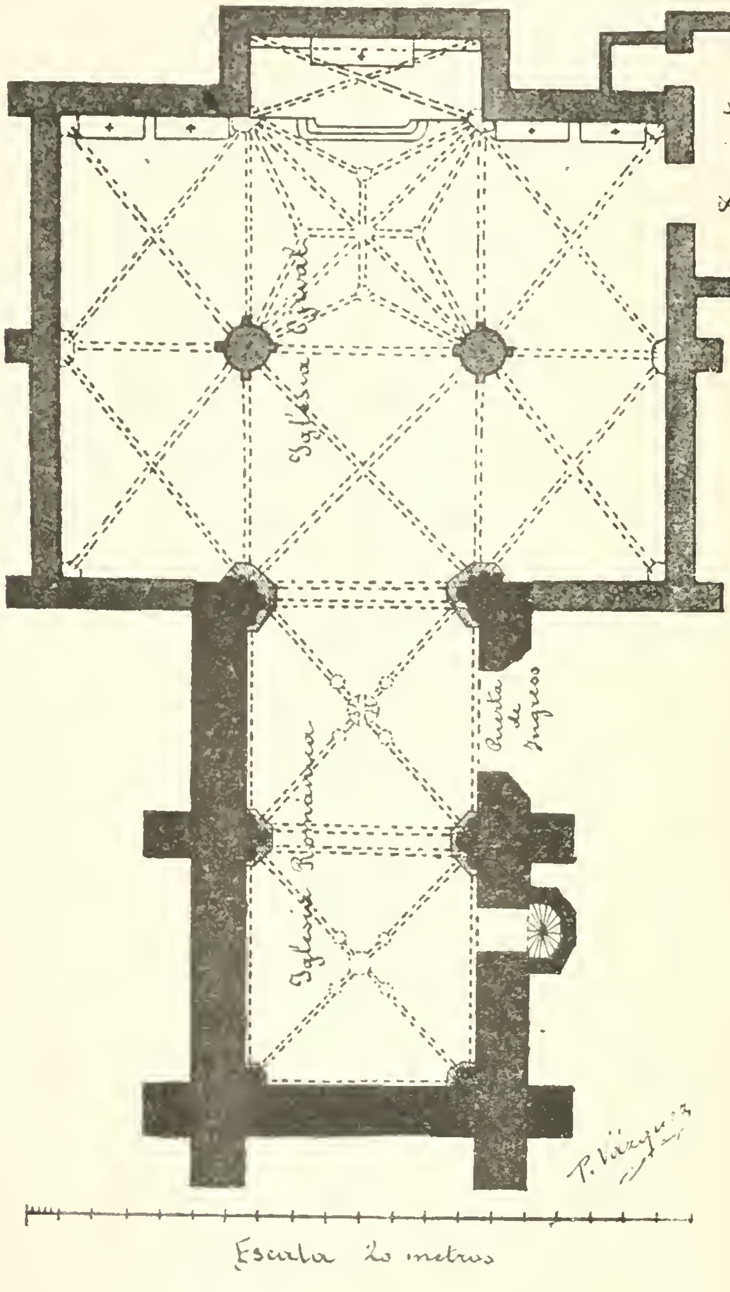
Cliché del P. Vázquez *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

GALDÁCANO (Vizcaya)

Portada de Santa María.—Lado derecho

de Valencia y otras portadas del románico, pero aquellas de correcto dibujo y natural expresión y finamente esculpidas. Esta cornisa sirve de alfeizar á la ventana gemela ojival abierta en el muro. Esta ventana no se compagina, por su trazado, con la portada; de igual ornamentación que el ojo de buey, indica la época en que se construyó la segunda iglesia; así que fuese abierta en el muro de la iglesia primitiva, puesto que las ventanas del imafronte del Poniente son de medio punto; además, como hemos visto, las iglesias erigidas en Vizcaya en la Edad Media se distinguen de las de otras provincias, que se construyeron en aquel tiempo, por carecer de ventanas, en la mayor parte de las iglesias, que recibían luz por aspilleras. «El herraje de las hojas de la puerta, dice el Sr. Lecanda, es curiosísimo; recuerda las puertas de la capilla del sagrario de la Catedral palentina ú otras verjas de igual factura y muy celebradas de la basílica de San Vicente de Ávila.» Nosotros encontramos analogía con las de San Miguel de Estella. No deja de extrañar la torre, próxima á la portada, por la forma poligonal, semejante á la de la iglesia antigua de San Lorenzo de Lérida, San Martín de Frómista y otras de la época medioeval, torre que conduce á las bóvedas, como la del Monasterio de Rodilla (Burgos.) El muro de la torre está construído de sillares al interior y exterior, relleno el centro de mampostería. Gruesos y sencillos contrafuertes corresponden á las columnas del interior, casi todos llegan hasta el tejaroz, sostenidos por rudos canecillos que rodean la iglesia, menos por la fachada del Poniente, en la que sobresale una cornisa, apoyada sobre ménsulas de figuras iconísticas de tamaño natural, iguales en factura, caracteres y expresión á las de la cornisa de encima de la portada. Esta fachada remata una espadaña de gracioso y correctísimo perfil con dos vanos de medio punto, donde hay dos campanas, terminando su ápice por una cruz de piedra de traza ojival. Encima de la cornisa, entre el espacio de ésta y las ventanas de la espadaña, se ven tapiadas tres ventanas de medio punto, exentas de ornamentación, y que debieron servir para dar luz al interior de la primitiva iglesia, y que se taparon, por lo que se deduce de lo dicho arriba, al ampliar el templo en el siglo XVI. Nada particular ofrece la fachada del Norte ni del Oriente que merezca la pena de describirlo, si se exceptúa una simple ventana que corresponde á otra, abierta en el muro del Mediodía, exenta de mérito artístico.

Descripción y organismo interior.—Por el adjunto plano observará el lector que la iglesia de Santa María de Galdácano es de dos épocas, que la cruz latina de brazos iguales muy distinta de todas las que se conocen, tanto las de estilo románico como las del ojival, marca dos



Plano de Santa María de Galdácano.

tendencias, á juzgar por los pilares cilíndricos de la nave central y de los adosados á los muros de la nave del primer período, en que se construyó este templo. Fueron comunes en las iglesias de los siglos medios los testeros ó ábsides semicirculares, pero el mezquino testero de Santa María no fué construído según aquella forma de cerramientos, teniendo semejanza con los ábsides de la iglesia de Gamonal



Cliché del P. Vázquez — Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GALDÁCANO (Vizcaya)

Portada de Santa María.—Lado izquierdo

(Burgos) y de las basílicas asturianas, en las que dominaron los testeros rectangulares desde los tiempos de Pelayo hasta el período ojival y el Renacimiento, á excepción de la de Sabugo de Avilés. Carece el templo que describimos, de crucero, que sin duda el artífice quiso simular en la bóveda próxima al testero con la estrella de nervios sencillos, iguales á las restantes bóvedas de las naves, y distintos de los arcos torales de los dos tramos de la primitiva fábrica de transición al ojival, formados por dos baquetones que descansan en los capiteles de las columnas cilíndricas, adosadas á los muros lisos y desnudos, enjalbegados de yeso. Todas las naves son de igual altura y de arco ojivo bastante pronunciado. Los dos tramos de la primitiva iglesia son comunes á todos los templos que se levantaron en Vizcaya en la Edad Media.

Los nervios de las bóvedas de crucería con arco apuntado de la segunda época descansan en ménsulas poligonales, sin adornos unas y otras con bichas ó ángeles, como los del claustro de la basílica de Santiago de Bilbao. Los nervios de los arcos transversales de cada tramo, que llegan á las pilastras circulares, desprovistas de abacos y basamento, mueren en ellas, y solamente los paralelos al eje de la iglesia sobresalen de los sillares á modo de filete, que llegan hasta el pavimento. La ornamentación de los capiteles rudimentarios de las columnas de la nave románica fórmanla leoncetes que luchan y hojas de distinta flora. En el arco interior de la puerta de entrada se ven esculpidas en las dovelas figuras iconísticas de igual expresión, tamaño y factura que los canecillos que soportan la cornisa de la fachada del Poniente. Subiendo por la torre poligonal con aspilleras, cuya entrada está abierta en el muro, llégase á las bóvedas, libres del armazón del tejado que descansa en los muros interiores.

Nos ha llamado la atención el material de las piedras de los plementos, de regular grosor, que creemos sea de toba, piedra de poca dureza y peso. Finalmente, revelan los dos estilos á que pertenece el templo descrito, las columnitas poligonales, colocados en el ángulo que forman la nave de la primitiva construcción con las de la segunda, columnas de igual carácter que las que se ven en los monumentos del estilo ojival de la decadencia. La sacristía, que forma cuerpo aparte, no tiene de notable más que tres repisas ó ménsulas á las interiores que sostienen los nervios de las bóvedas de la segunda construcción.

Allí vimos un departamento, abierta su entrada en el muro, que debió ser el lugar del tesoro, que no dejaría de contener objetos de valor, puesto que en la visita hecha en 1893 por el Sr. Lecanda le «fué presentada una cruz parroquial, ejemplar valioso de orfebrería del siglo XV; pero tan maltratada y rota, que en vano se intentaría hoy restaurarla; así sucede con una casulla de la misma época, en parte arrinconada y de desecho, y que es un delicado trabajo de aplicaciones y sedas lasas, de que tantos ejemplares quedan todavía en nuestras iglesias.» Del retablo plateresco y de la Virgen bizantina que cubren el testero del ábside, hablaremos y estudiaremos al tratar de los retablos existentes en Vizcaya.

III

Historia y examen artístico.—De lo dicho anteriormente puede afirmarse que la primera construcción de la iglesia de Santa María de Galdácano sea del siglo XIII, y la segunda del último período del estilo ojival, del siglo XV al XVI. Al tratar de la arquitectura en Vizcaya, hay que tener en cuenta que tardó en introducirse en esta región, pues hemos observado, atendiendo á la fecha de construcción de la mayor parte de las iglesias, que cuando en el resto de España se edificaban templos cristianos ojivales al transcurrir los primeros años del siglo XIII, como el de Santa María de Cervera, la Catedral de Badajoz, la iglesia de Santa María la Antigua, de Valladolid, las catedrales de León, Burgos, Tarragona y Avila, y algunos otros monumentos que se comenzaron en la centuria duodécima, se construían templos románicos en las Provincias Vascongadas, como la basílica de Estíbaliz, la ermita de San Miguel de Zuméchaga y otras de las que se conservan restos; como la colegiata de Cenarruza, cuando el Renacimiento extendió su poderoso influjo en la Iberia central en el siglo XV, como se ve en San Gregorio, de Valladolid, en el colegio de Santa Cruz, de la misma ciudad, y otros que citan los historiadores; en Vizcaya se construyen conforme al estilo ojival, las iglesias de Santa María de Guernica, y la de la misma advocación en Lequeitio y en Ondárroa; la de San Severino, de Valmaseda, y de la Purísima, de Elorrio; se amplía la de Santiago, de Bilbao, y se empieza

la de San Antonio Abad, de esta villa. Admitido esto, ¿qué fecha se debe asignar al único y valioso monumento del período de transición del románico al ojival, cual es el de Santa María de Galdácano?

Inútiles han sido, hasta el presente, los esfuerzos para inquirirla; ni en los Archivos de las Catedrales de Calahorra y de Vitoria, de la Colegiata de Logroño y de la Academia de la Historia (1) de Madrid, se encuentra mención alguna de aquella iglesia. Consultados los historiadores, tanto los extraños á las Provincias Vascongadas como los de esta región, no la hemos visto nombrada; ni Ponz en su *Viaje*, ni Llaguno y Amirola, ni Cean Bermúdez en su *Notas de los arquitectos* y *Arquitectura de España*, ni el P. Flórez en su *España Sagrada*, ni Moret en sus *Anales*, ni Mañé y Flaquer en su obra *El Oasis*, ni los *Diccionarios geográficos*, ni el P. Henao en sus *Averiguaciones de Cantabria*, ni Pirala en su publicación *Provincias Vascongadas* hacen referencia alguna; el Sr. Amador de los Ríos, en sus *Estudios Monumentales* ya citados, menciona de paso la iglesia antigua de Galdácano; Iturriza (2), Delmas (3) y el Sr. Lecanda (4), dicen: «que fué fundada á principios del siglo XIII por D. Sancho de Galdácanos, pariente de los Reyes de Navarra», sin indicar documento alguno en que se funde su opinión; el Sr. Labayru (5), afirma que fué edificada al final del XIII, «según se desprende de la copia de un testimonio del pleito litigado sobre una sepultura de la casa de Torrezábal en Galdácano, que obra en el archivo de la casa de Areizaga en Marquina»; copia existente y manuscrita en el archivo de la parroquia de Galdácano, que dice: *El visitador del Obispado* (6) *en el pasado año de 1640, licenciado Hernández, al hacer su jira á Santa María de Galdácano, mandó arrasar la sepultura prominente que en ella habia, perteneciente á la casa de Aldape Isasi de Torrezábal, y el auto de este proveimiento fué impugnado por D. Martín Aldape Isasi y Torrezábal, ante el provisor diocesano, por via de aplicación. Este sepulcro era uno*

(1) En los Archivos de la Colegiata de Logroño y de la Biblioteca de la Academia de la Historia existen documentos procedentes de Santa María la Real de Nájera, sin catalogar y sin relación hecha de su contenido.

(2) *Historia de Vizcaya.* Barcelona, 1888, pág. 184.

(3) *Guía de Vizcaya.* Bilbao, 1864, pág. 374.

(4) *El Nervión.* Suplemento Literario, Bilbao, 28 de Febrero de 1898.

(5) *Historia de Vizcaya,* tomo V, cap. XXXIII, pág. 315.

(6) Entonces pertenecía la iglesia antigua de Galdácano al Obispado de Calahorra.

de los de la parroquia edificada á fines del siglo XIII, una de las más antiguas del Señorío.

El indicado Aldape adujo en su defensa que la referida lápida sepulcral (1) *había estado en la forma en que estaba continuamente sin mudanza ninguna de ciento y diez años que se habían entrado las sepulturas cuando se ensanchó la iglesia; y antes en la iglesia vieja desde la fundación de ella estaba la dicha sepultura sola adentro con la misma preheminencia y las demás solían estar fuera en el cementerio, y ésta prelación había sido y era perteneciente á la dicha sepultura y á los dueños de ella y de la dicha Torre de Torrezábal, porque el primer fundador de ella que fué Don Sancho de Galdácano y Torrezábal, lo fué también de la dicha iglesia vieja, según era tradición antigua y pública voz y fama. Y que en esta posesión, casi inmemorial, de tener sepultura saliente y levantada habían estado sus mayores á vista y sabiduría del pueblo y su Cabildo, Prelados y Visitadores que habían estado en la referida iglesia.*

En vista de las pruebas del D. Martín y de lo aducido por el mayordomo de la parroquia, que había pedido la confirmación del auto, se dió sentencia en 29 de Noviembre de este año 1641 en favor del primero, atento á que había probado su acción y demanda «bien cumplidamente», revocándose el auto de visita y declarando á D. Martín de Aldape Isasi y Torrezábal en la posesión de tener y conservar la citada sepultura, tal cual estaba en medio de la hilera principal, y la primera de ella, asiento y facultad de poner paño y oblada y hacer los enterrorios de la misma. Por este instrumento interesante se ve que la iglesia vieja, edificada al final del siglo XIII, se ensanchó en el primer tercio del XVI, cuando el estilo ojival iba á finalizar. La jurisdicción de la parroquia comprendía la colación de Bedia, San Esteban de Echábarri y Santa María de Ganguren, sus hijuelas y sufragáneas, como dice Labayru; y estaba regida por cuatro beneficiados, cuya presentación, según Iturriza, pertenecían «á S. M. en el gozamen de las décimas, y por real merced á Doña Josefina de Ordeñana». Tiene el patronato la Excma. Diputación de Vizcaya.

Muchos han creído que la Orden del Temple poseyó la iglesia que

(1) Por más que indagamos, no aparece esta lápida; acaso esté debajo del pavimento de madera de la primitiva fundación. El de la segunda época es de piedra.

describimos; mas como prueba el Sr. Labayru (1), no se puede atribuir á este templo el carácter templario, «achaque común el atribuir á los caballeros del Temple todos los edificios, cuyo origen no se sabía apreciar por los naturales del pueblo en que se hallaban estas fábricas. Lo único que poseyeron los freires templarios fué ciertos frutos decimales de iglesias, que algunos patronos y los Señores de Vizcaya los concedieron por afecto... Entre los lugares que se citan en la nomenclatura que figura en el edicto (27 de Abril de 1310), citando á los templarios á Medina del Campo, no aparece el de Santa María de Galdácano... De las escasas noticias que existen sobre el proceso completo de los templarios en España, no se descubre el más pequeño vestigio de que esta Orden, en un tiempo muy ilustre, luego degradada, se extendiese en Vizcaya, Guipúzcoa y Alava».

¿Cuál de las dos opiniones acerca de la primitiva fundación de la iglesia antigua de Santa María de Galdácano es la más cierta? Para determinarla arqueológicamente, es necesario estudiar los caracteres artísticos de su singular ornamentación y arquitectura. En cuanto á ésta, caracterizada por el arco apuntado, elemento que se vió en las construcciones de España ya en el siglo XII, según se deduce de las obras existentes, parece á primera vista que tiene filiación con los monumentos que cuenta Navarra, como son San Pedro la Rua, en Estella; San Román de Cirauqui y Santiago, de Puente la Reina, y otros de la misma región, en que se confunden, según observa el señor Serrano Fatigati (2), «los estilos románico y ojival». Como elementos principales y característicos de la ornamentación de Santa María son los capiteles de cabezas humanas, motivo de escultura que se ven en los de las portadas de las iglesias de Puente de la Reina y Cirauqui y en las de Ardmore y Aghen (Inglaterra); los canecillos de cabezas también humanas de las cornisas de Levante y Poniente, como las de la cornisa de la puerta del Palau de la Catedral de Valencia; esculturas como la de San Cristóbal, con pliegues convencionales, amanerados y simétricos, de proporción como las esta-

(1) *Historia de Vizcaya,* tomo II, cap. XVII, libro segundo.

(2) Como guía en nuestro estudio nos servimos de los artículos que acerca de las esculturas y portadas de los tiempos medioevales ha publicado el ilustre Presidente de la «Sociedad Española de Excursiones» en diferentes números del presente Boletín, de varios años.

tuíllas de la puerta de San Miguel de Estella; las perlas de los junquillos de los basamentos que sostienen los fustes y las grecas del collarino de uno de los capiteles, análogos á los de las iglesias bizantinas y románicas; las puntas de diamante ó cabezas de clavo de la cornisa de la portada, iguales á los de las puertas de San Román de Cirauqui, de Santa Marina y de San Marcos de la Macarena, en Sevilla, y de otras iglesias románicas; los ángeles turiferarios que sostienen el arco exterior de la arquivolta, parecidos á las del arco interior de San Miguel de Estella; los herrajes de la puerta, que, como hemos dicho, recuerdan los de la de San Vicente de Ávila y de la capilla del Sagrario de la Catedral de Palencia y de alguna iglesia de Francia, como Montreal (Joune); las figuras escultóricas sobre ménsulas con arquitos de medio punto, análogas á las de las arquivoltas de la portada de la colegiata de Toro, encerrada hoy en una capilla. Pero lo que, según nuestro parecer, se puede considerar como elemento singularísimo, es el entrearco ó especie de tímpano que no se observa en las portadas de Navarra, ni aun en el resto de España; sólo encontramos parecido al de la puerta de San Pedro de Vezelay (Francia) (1) construída en 1240, pero diferenciándose, en que ésta tiene los arcos trebolados y aquél apuntados.

Según estos elementos ó caracteres, ¿qué época se puede determinar? ¿Qué artífice construyó tan interesante monumento? En él se ven caracteres de fábricas cristianas construídas en el último período del siglo XII y principios del XIII, ó sea de transición de un siglo á otro y de monumentos de distintas regiones. Si como ha dicho el Sr. Serrano Fatigati, «es más difícil, casi imposible, determinar por el simple análisis artístico qué portadas son anteriores al *mil doscientos* y cuáles posteriores, porque á cada paso se está demostrando que las que parecen muy análogas, fueron construídas en otros tantos períodos diversos, y que son por el contrario coetáneas otras que no tienen entre sí relación alguna de semejanza» (2), ¿qué período se podrá asignar á la primitiva fundación de Santa María de Galdácano, cuando nos demuestra signos de distintos períodos, análogos á tantas construcciones?

(1) Véase Viollet-le Duc, *Dictionaire Raisonné de L' Architecture*, tomo VII, página 416, donde hay un grabado de la puerta á que aludimos.

(2) *Portadas del período románico y del de transición al ojival.* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XIV, pág. 36.

Si se tiene en cuenta que en Vizcaya tardó en introducirse la arquitectura, hasta que la importaron artistas de otras regiones, bien podemos decir que la iglesia primitiva es de época posterior á las de Navarra principalmente. Además no hay vestigio alguno en Vizcaya que nos indique la evolución del arte arquitectónico en esta provincia, antes al contrario, sólo aparece el templo de Galdácano, hermoso, esbelto y grandioso, como obra excepcional del renacimiento artístico que en un instante se presentó en Vizcaya. Atendiendo á la ejecución y labra perfecta de las cabezas de las arquivoltas, capiteles y cornisas que embellecen la primitiva construcción de Santa María de Galdácano, á la perfecta imitación del natural, que revelan todas las esculturas, y á la esbelta proporción que se ve en los animales y en los cuerpos desnudos, puede afirmarse que todo es obra importada de Navarra, sabiendo por la historia la íntima amistad de los Señores de Vizcaya con los Reyes de aquella región, amistad que contribuiría á llamar á artistas de gran fama, de que carecía Vizcaya.

Estos artistas, influenciados por las corrientes que habían hecho conquista en casi toda España, no dejarían de revelar en sus obras el carácter del movimiento artístico en nuestra nación. Si, como dice el Sr. Fatigati, «Navarra está en primer término en el camino de la invasión del arte francés», esta invasión, una vez establecida, se introduciría posteriormente en Vizcaya, puesto que después de extenderse un estilo fuera de las Provincias Vascongadas, invadía esta región con consentimiento de los nobles del Señorío, y si esta influencia apareció en Navarra en los comienzos del siglo XIII, con cuyos monumentos tiene más analogía la portada de Santa María de Galdácano, lógico es señalar fecha posterior de su construcción primitiva á la de las fábricas cristianas próximas á Vizcaya.

El artista que labró la puerta de Santa María, manifestó en ella los caracteres generales de aquellas construcciones, revelándonos un sincretismo tal, que hizo á esta iglesia ejemplar de las corrientes diversas que reinaban en España, especialmente en Navarra.

¿De qué país sería el autor que nos legó el suntuoso monumento de Galdácano? Acaso extraño á Vizcaya, fundándonos en la tarda cultura en que estaba esta provincia, cultura que no se manifestó de lleno al aparecer el estilo ojival, del cual son las iglesias de Santa María de Lequeitio, Santiago de Bilbao, la de Guernica, ó de ser viz-

caíno, se educaría en el extranjero ó con los advenedizos que vinieron á trabajar en nuestro suelo; pero poco importa que fuese de una región ú otra, pues como dice muy bien el Sr. Fatigati, es nimiedad «en la mayor parte de los casos los esfuerzos realizados para averiguar si el autor de los mejores monumentos ó esculturas que se admiran en un territorio vió allí mismo la luz ó vino de países lejanos».

Resumiendo, decimos que la primitiva construcción de Santa María de Galdácano, á pesar de las analogías de su arquitectura y ornamentación que tiene con los monumentos de España, principalmente de Navarra, la atribuímos época posterior á aquellos monumentos, por lo fundado que es suponer que en Vizcaya no se introdujo ya el estilo románico ya el ojival, hasta después de haber construcciones de uno y otro estilo en las próximas comarcas, y por el sincretismo tan marcado de los elementos generales de las fábricas religiosas, no sólo de Navarra, sino también de las demás provincias de España y algunos otros de naciones ultramontanas, importadas á la Península, aparte que nos merece más crédito lo que se lee en el documento existente en la parroquia de Galdácano, de lo que afirman Iturriza, Delmos y Lecanda, sin indicar instrumento alguno que justifique su aseveración.

De la segunda construcción de la iglesia de Santa María de Galdácano no cabe duda alguna que pertenece al primer tercio del siglo XVI, además de que los motivos ornamentales de la ventana y ojo de buey, de las columnas poligonales y ménsulas del mismo estilo tienen analogía con los de las construcciones de la última época de la decadencia del ojival.

IGLESIA DE SAN VICENTE DE UGARTE DE MUGICA

(VIZCAYA)

Consta por los historiadores que en los siglos IX y X se levantaron en Vizcaya algunas fábricas cristianas, y se cree, hasta ahora, no existan vestigios ni señal alguna de aquellos monumentos, por lo que algunos, con el Sr. Amador de los Ríos, se han atrevido á asegurar que, hasta muy avanzada la Edad, no se desarrolló el arte en Vizca-

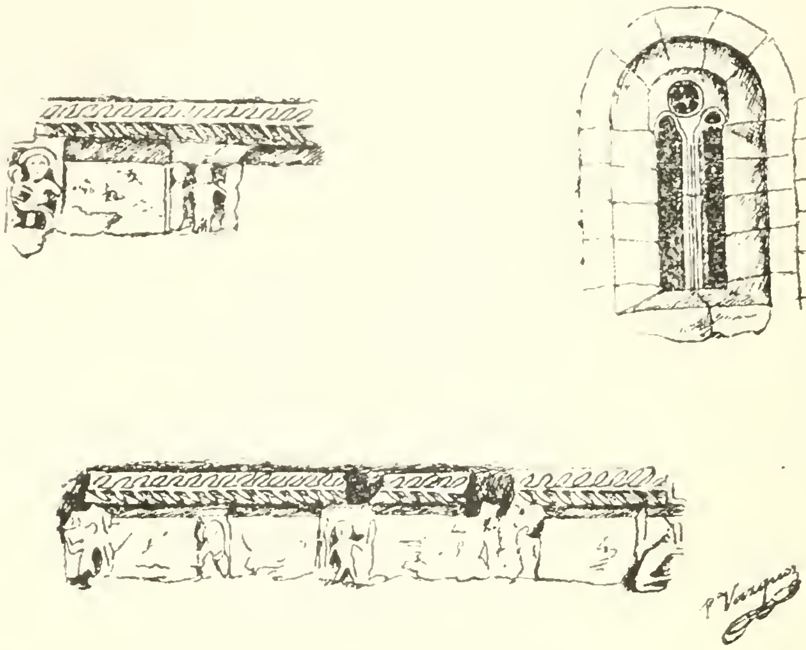
ya, fundándose en la carencia absoluta de construcciones de aquella época. Siempre reprobaremos este modo de juzgar, absurdo y exagerado. Para obrar con conocimiento de causa y escribir con acierto y sano criterio acerca de los monumentos de Vizcaya, se impone la necesidad de visitar uno por uno, pues los historiadores, no los extraños á este país, sino los indígenas, si vieron algún resto arqueológico, no mencionan todos, ni siquiera incidentalmente; otros han apreciado á la ligera el mérito de parte de ellos y ninguno los ha relacionado con los de otras provincias de España. En verdad, no hay que buscar en Vizcaya fábricas tan suntuosas de los primeros tiempos medioévicos como las que se erigieron allende el Ebro, pues hasta fines de la centuria décimotercera no se levantaron esbeltos edificios religiosos, como lo atestigua la iglesia antigua de Santa María de Galdácano, que hemos estudiado anteriormente. Sin embargo, quedan restos de los primitivos templos cristianos, desconocidos hasta nuestros días, que nos indican el carácter de estas construcciones, cabiéndonos la gloria de darlos á conocer á los amantes del arte en las páginas de este BOLETÍN (1).

Recientemente hemos girado una excursión á la parroquia de San Vicente de Ugarte de Múgica, anteiglesia distante cuatro kilómetros de la villa de Guernica, en compañía de mi apreciable é ilustradísimo amigo D. Carmelo de Echegaray, en busca de una *artística puerta* que cita Iturriza en su *Historia de Vizcaya,* de un *arco de ingreso esculpido* que menciona Delmas en su *Guía del Señorío,* mas nada vimos de lo que refieren estos historiadores; pero no fué en vano nuestra excursión: descubrimos lo que no se lee en ningún historiador (sin duda porque no se molestaron en visitar la citada parroquia; de lo contrario, no podía menos de llamarles la atención): siete canecillos, algo deteriorados, adornados con figuras humanas y animales, sobre los que apea una faja ornamentada con hojas de laurel; aquéllos sobresalen del muro en el costado meridional, y en el costado del Norte vimos una ventana gemela románica, cegados sus vanos, así como otra ventana gemela, exenta de ornamentación, con arco apuntado. En el álbum que llevaba dibujé estos restos de la primitiva iglesia de

(1) Ha poco hicimos una ligera reseña y breve estudio en el diario de Bilbao *El Nervión*, acerca de los restos arqueológicos de Múgica.

Múgica para estudiarlos y determinar la época á que se pueden atribuir.

Adornan los canecillos algunas efigies de incipiente modelado; en uno de ellos distínguese á la Virgen con el Niño sobre sus rodillas; en otros tres guerreros, al parecer, en actitud tranquila, y en dos un animal, acaso un perro, con su collar en uno de ellos. La ventana,



Canecillos y ventana románica de la iglesia de San Vicente de Ugarte de Múgica.

como se ve en el grabado adjunto, sólo ostenta estrías que bordean el parteluz y los arcos trebolados, y dentro del arco, sencillísimo rosetón que encierra una cruz; carece el parteluz de basa y capitel, como la otra ventana ya mencionada.

¿A qué época se puede llevar estos restos arqueológicos? Para clasificar los monumentos arquitectónicos de España hay que inquirir si los datos históricos concuerdan con los artísticos, pues observó ha tiempo M. Strect, «que en nuestra Península, mejor que en otras partes de Europa, guarda relación la Historia con el Arte», y posteriormente el Sr. Serrano Fatigati ha advertido la misma concordancia.

La primitiva iglesia de San Vicente de Múgica fué construída en el siglo X, según afirma Iturriza en su obra citada, á quien copió Delmas, pero no citan documento alguno que justifique su aseveración. Estos historiadores y el Sr. Labayru, y antes de éstos el insigne

agustino P. Flórez, mencionan una escritura de donación, fechada en 16 de Febrero de 1082, en la que consta cómo los Señores de Vizcaya, D. López Iñiguez y D.ª Toda, su mujer, donaron al célebre Monasterio de San Millán de la Cogulla la dicha iglesia primitiva de San Vicente, con sus diezmos, decanatos y granjas de labradores, juntamente con la de San Miguel, del puerto de Bermeo.

¿Concuerdan estos datos con los restos que son objeto de nuestro estudio? Comparando éstos con los de otros monumentos de Navarra y también de Francia, observamos que el incipiente modelado de las rudas efigies de los canecillos acusan la época bizantina; la indumentaria carece absolutamente de detalles, como los bajorrelieves del atrio de Gazolaz en Navarra, «cual si fueran — según dice el señor Serrano Fatigati — prendas de muñecas sobrepuestas á cuerpos que no habían de moverse» (1); bajorrelieves que tienen relación con los que vió el mismo Sr. Fatigati en las columnitas bajas de la nave del trasaltar de *Nuestra Señora de la Costura en el Maus,* clasificadas por Amb. Ledrú como obras de comienzos del siglo XI.

Las esculturas de tan rudimentaria y tosca factura de los personajes y animales, les da un carácter puramente bizantino, correspondiente al estado de las artes en los siglos IX, X y XI; parécense á las esculturas embutidas entre el arco, los contrafuertes y la imposta de la portada de Santa María de Sangüesa (Pamplona), que D. Pedro de Madrazo tuvo como restos de construcciones religiosas antiguas y anteriores á las demás de la portada, que se atribuye al siglo XII. Los perfiles de las figuras tienen próxima relación con las miniaturas del siglo X, atestiguando una obra prerrománica. El acento bárbaro de las esculturas indican una época anterior á la que manifiestan las del tímpano de San Salvador de Leyre, cuyas efigies tienen más variedad de perfiles, así como las del Monasterio de Ripoll, en Cataluña. La proporción de las figuras, que es de tres cabezas, atestiguan el principio de un arte primario y rústico, indican la mano de un artista de escasos conocimientos anatómicos y tosco en su factura. Lo que mueve á pensar fuese su artífice algún vasco muy poco instruído en el arte que se desarrollaba con vigor y energía en el claustro de Silos y de San Pedro de la Rua de Estella. Las hojas de laurel que adornan

(1) *Esculturas románico-navarras,* tomo IX del BOLETÍN DE EXCURSIONES, página 15.

la faja ó imposta, que sostendría el tejaroz de la primitiva iglesia de San Vicente ó embellecería la puerta de ingreso, como fué general en las portadas románicas, tienen parecido á los adornos de la flora usada en las primeras construcciones cristianas de Asturias de los siglos IX y X y en las de otras regiones inmediatamente posteriores al arte visigodo ó del primer período del estilo románico, que abundan en ajedrezados, entrelazados y zigzag. Por último, relacionando las esculturas con las de las cajas del siglo XI, nótase una ejecución más ruda, más simple y una tosquedad más bárbara que la de aquéllas, revelando ser esculpidas en época anterior. Fijándose en el canecillo, del que resalta la Virgen con el Niño, tiene aquélla el nimbo circular como el de las efigies bizantinas; carece de la corona que ostentan las imágenes del último tercio del siglo XI y principios del XII.

Notamos relación en las esculturas de los canecillos con los modelos en piedra de fines de la época carlovingia, singularmente con los fragmentos embutidos en la iglesia de Chabris (Indre) y son los personajes del dintel de la pequeña iglesia rosellonesca de San Genis-des-Fontaines, atribuída por And. Michel al año 1020-1021 (1), efigies toscas é inflexibles que manifiestan, según el mismo Mr. Michel, el carácter de algunos tipos que se desarrollaron en el siglo XII.

La ventana gemela, según el grabado, anuncia el principio de una arquitectura que nace en Vizcaya en medio de la mayor sencillez, exenta de toda ornamentación, inicia el estado del arte anterior al reinado de Sancho el Mayor de Navarra en el tiempo que el Duranguesado, ya en siglo X, si no estuvo sujeto y dependiente del reino de Navarra, como pretenden algunos, á lo menos unido «con carácter de una especial alianza y de un alto protectorado necesario y conveniente», como admite D. Camilo de Villabaso, ó «puesto á la sombra de dicho reino», según sostiene Labayru. ¿Quién no ve en las estrías del parteluz de la ventana la relación con las columnas estriadas de San Miguel de Lino, en Asturias, que soportan el arco formero de la bóveda en su encuentro con el muro del crucero? La cruz que contiene el sencillísimo rosetón, ¿no recuerda las que se ven en las monedas de la Reconquista?

(1) *Histoire de L'Art*, tome I, deuxieme partie, pág. 597.

De lo dicho, ¿á qué centuria pueden remontarse los restos arqueológicos descritos? Atendiendo á los caracteres que manifiestan, análogos á los de los monumentos de los siglos IX, X y XI, salta á la vista cierta confusión, al parecer difícil de resolver. Desaparecerá tal confusión admitiendo lo que hemos observado al estudiar los monumentos artísticos de Vizcaya, que el arte se inició y desarrolló en esta región más tarde que en el centro de España; por lo tanto, á las construcciones vizcaínas hay que señalarlas fecha posterior á la que indiquen los caracteres de las mismas. En consecuencia, aunque la iglesia primitiva de San Vicente de Múgica fuese construída en el siglo X, como pretenden Iturriza y Delmas, asignamos á los restos estudiados época inmediata y posterior á la fundación de San Vicente; decimos sean del siglo XI, en cuya centuria se donó esta iglesia al Monasterio de San Millán de la Cogulla.

Nada más hay que buscar de interés arqueológico, que sin duda desaparecería al ampliar la iglesia en 1754; pero hay señales de que los primitivos templos vizcaínos carecían de ábside y crucero, eran de una sola nave de dos tramos.

ERMITA DE SAN ROMÁN DE MUGICA (VIZCAYA)

Los primitivos monumentos que los vizcaínos, después que abrazaron el Santo Evangelio, levantaron para exteriorizar los sentimientos de piedad cristiana, fueron fábricas modestísimas, como apuntado queda en el *Bosquejo histórico de la Arquitectura en Vizcaya*, al principio de este trabajo. Además de estos santuarios ó parroquias rurales, se levantaron otros que tuvieron su origen y fundamento en las casas de los *parientes mayores*, *casas-torres* más tarde. Junto á ellas construían sus dueños señoriales una ermita y una ferrería, aquélla para dar cumplimiento al culto y satisfacer los deberes cristianos la familia del *Señor* y los colonos, y ésta para fomentar la industria siderúrgica, que tanto lucro les proporcionó. Algunas de estas ermitas llegaron á ser parroquias, bajo cuyo vestíbulo se cobijaban los fieles para tratar asuntos generales. Uno de aquellos sagrados recintos es la ermita de San Ramón, como la llama Iturriza en su *Historia de Vizca-*

ya, ó de San Román, según Delmas en su *Guía del Señorío,* que se levantó en una colina, cerca de la casa-solar de Múgica, fundada ésta en 962. Afirman los dichos historiadores que aquella fué en la antigüedad primitiva parroquia de Múgica, hasta que se construyó la iglesia de San Vicente de Ugarte, en el siglo IX ó X. No negamos esta aseveración, si en algún tiempo la ermita careció de los sencillos ornatos que la adornan; pero atendiendo á los que ahora se ven, la asignamos fecha posterior á la designada por Delmas é Iturriza; aún más, comparándola con los canecillos y ventana de San Vicente de Múgica, la atribuímos á época posterior é inmediata á la de este templo.

La ermita objeto de nuestro estudio, es un paralelógramo de unos seis metros por nueve; las paredes son de simple mampostería; en el



Ventana de la ermita de San Román de Múgica.

Oriente hay dos ventanas gemelas, como la del grabado; en el Mediodía, la puerta de ingreso con arco ojivo, y por el Poniente, una sencillísima aspillera. La cubierta es de madera, descansando los postes que la sostienen por el interior sobre zunchos salientes del muro, de ningún interés arqueológico. Rudísimo porche, apeado sobre tosquísimos maderos, se ve delante del costado del Mediodía, y una ventana, parecida á las del Oriente, está tapiada en la pared del Poniente, encima de la aspillera precitada.

Más arriba, al clasificar la ventana de medio punto de la iglesia

de San Vicente, decimos sea de la segunda mitad del siglo XI; pues bien, fijándose en la ventana gemela de San Román, aparece el arco apuntado, casi ojival, como el que tienen las iglesias románicas de fines de la duodécima centuria ó principios de la siguiente. Los vanos del ajimez ó parteluz son también de arco apuntado, como el de la puerta de ingreso. Estos rasgos arqueológicos tienen el carácter de las construcciones cristianas del estilo románico de transición; por lo tanto, puédese atribuir la ermita de San Román al tiempo de aquéllas. El ajimez es análogo al de las ventanas de San Vicente por las estrías, diferenciándose por el pedestal, que indica un arte más desarrollado, como lo prueban también las columnitas que están enfrente del parteluz. Por consiguiente, si las ventanas y puerta de San Román manifiestan caracteres de época posterior á los de San Vicente, aunque se parecen en su ornamentación por las estrías, no dudamos llevar la ermita descrita al siglo XII por el arco apuntado, ó á fines de la centuria undécima por las estrías. Desprendiéndose lo que hemos observado acerca de los monumentos vizcaínos, que los datos históricos no concuerdan con los artísticos.

P. PEDRO VÁZQUEZ, *Agustino.*

(Continuará)

EXCURSIONES ARTÍSTICAS

En el curso del último trimestre ha hecho nuestro Director, con su familia ó discípulos, las siguientes excursiones:

Una á *Murcia*, Elche y Alicante.

Una á *Toledo*, con el fin de examinar la cuestión de la fachada antepuesta en el Cristo de la Luz.

Dos á *El Escorial*, para estudiar las esculturas de Pompeyo Leoni.

Una á *Aranjuez*, para recoger datos de las estatuas de sus fuentes.

Una á la *Exposición Hispano-francesa de Zaragoza*, donde ha podido asistir á la formación de la espléndida sección de Arte retrospectivo.

Con ocasión de estas visitas á diferentes localidades ha recogido los siguientes datos y observaciones:

MURCIA.— Se están terminando los edificios destinados á escuelas y á Museo, probándose en estos hechos el interés vivísimo con que en toda España se atiende á los problemas relacionados con la difusión de la cultura y de las Bellas Artes, que nos dan personalidad nacional, en rudo contraste con la indiferencia que hay para ellos en nuestro artificioso y sin alma mundo político.

Durante el mes de Abril estuvo también allí abierta y muy visitada la Exposición fotográfica.

La presencia en la calle de los Pasos de Salcillo, en las procesiones de Semana Santa, despertó una vez más el entusiasmo de este pueblo artista, que año tras año no se cansa de admirar su belleza.

Sería de desear que se hicieran de tan hermosas efigies reproducciones policromas y se las expusiera en un Museo central de escultura española, para seguir el desarrollo de ésta desde los primeros tiempos medioevales hasta nuestros días.

Completarían el cuadro formado por los Pasos, el San Jerónimo, de Espinardo, y otras colocadas en diferentes templos, haciendo, naturalmente, una prudente selección, porque hay algunas, á ejemplo de la Virgen con las ánimas, de Beniaján, que no deben ser del célebre escultor murciano ó no merecen serlo.

A la cabeza de todas ponen la mayoría de los visitantes el Angel de la Oración en el Huerto, por su belleza, que es á la vez divina y soberanamente humana. No constituye su creación un caso aislado en medio de otras muchas esculturas coetáneas; estuvo en la corriente de la época dotar de rasgos muy bellos las efigies, y así hizo *Simón de Mazieres* los dos ángeles consolando á Jesús de uno de los recuadros del cierre del coro en la Catedral de Chartres, y un autor anónimo la majestuosa y encantadora Santa Elena de uno de los retablos de Ezcaray, en la Rioja; pero estuvo tan inspirado Salcillo al esculpir su famosa creación, que bien puede colocarse ésta á la cabeza de todas las demás.

En la Catedral de Murcia tienen interés: la famosa torre; la portada de los pies, en que se advierte la señal de diferentes manos; la urna que guarda en el presbiterio las entrañas del Rey Sabio; la capilla de los Vélez, del último período ojival, y la llamada de los *Juntarones*, curiosa en medio de su barroquismo por fuera.

Elche. — Prosiguen las excavaciones en busca de antigüedades greco-fenicias y de otros períodos, siendo triste que de estos trabajos no sólo no recojan los Museos del país objeto alguno, sino que no se tengan por lo menos descripciones y fotografías de lo que se descubre.

Toledo. — El paredón antepuesto á la fachada del Cristo de la Luz que descubrió hace algunos años el Sr. Simancas, podrá ser derribado en breve plazo.

En la última sesión de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando anunció el Sr. Sentenach que por el Ministerio de Instrucción pública se habían consignado ya las cantidades necesarias para esta obra y puestas á disposición del arquitecto que ha de dirigirlas.

Zaragoza. — La sección de Arte retrospectivo de la Exposición Hispano-francesa será digna de tan simpático certamen. Al lado de objetos conocidos, pero muy valiosos, como la arqueta de Pamplona, tapices de Burgos, la Virgen de la Vega de Salamanca, etc., etc., figurarán otros que pueden calificarse de descubiertos, como los esmaltes y cruz de Linares, de Aragón y algunos más.

BIBLIOGRAFIA

Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo, en 31 de Mayo de 1908.

Forma el del Marqués un verdadero tomo de 356 páginas, en 4.°, que nosotros no podemos juzgar en estas columnas por razones de delicadeza, fáciles de comprender.

Está destinado el trabajo al estudio de «El Arzobispo D. Rodrigo Jiménez de la Rada y del Monasterio de Santa María de Huerta», que guarda su momia perfectamente conservada desde el siglo XIII.

Como muestra del estilo y del carácter de las descripciones, copiamos á continuación la de las vestiduras que cubren los restos del Prelado, por el interés que pueda tener para los amantes de la Arqueología.

«**Vestiduras pontificales de D. Rodrigo.**

»Ataviado se nos muestra con las más espléndidas vestiduras pontificales; y pues él siempre fué apóstol de Cristo, modesto fué, y ante las extraordinarias riquezas del traje compruebo el gran cariño que le profesaba el Rey, el entonces conquistador de Córdoba y en el asedio de Sevilla, pues ya indiqué cómo tengo por suposición que tan rica mortaja fuese regalo del Emir de Granada, ó mejor, último homenaje de San Fernando.

»Viste, pues, amplísimo y largo manto de sirgo; fué blanco, y hoy tiende al amarillear del tiempo; riquísimo brocado de seda, tan finamente tejido como muy pronunciado en relieve el arábigo dibujo que tanto le avalora, y por su fuerte y desusado espesor, prestaría á la figura la majestad y grandeza de un manto que pendiera desde los hombros en amplios y severos pliegues; el rico, elegante y siempre geométrico dibujo, que en el mismo color realza tanto sobre el fondo, se ajusta por completo al estilo y ejecución muslimes; sírvele de con-

torno un galón de seis centímetros de ancho, con idea de samit, en color azulado verdoso, tan de la época, y arábiga triangularizada línea por dibujo, tejido en plata, orlándole por ambos extremos unos filetes en seda negra, todo lo cual se apercibe por un pequeño trozo que junto á la cara se ve en la lámina correspondiente; guarnece el manto, como cinta de remate por la parte de dentro y todo alrededor, una banda de cinco centímetros de ancha, en especie de zarzahán rojo.

»Pende desde bajo las manos brillante caída, como de un cíngulo en ancho galón de seda, tan admirablemente hilada y tejida, que le presta la singular rigidez que se advierte en el grabado: es blanca, lisa y con solas dos listas por remates en la línea de su extensión.

»Pero lo admirable, lo relevantísimo, lo del más excepcional interés, es la espléndida túnica, á que algunos llaman casulla, lo que no creo, por su mucha largura y excesivo ancho; fué blanca, con relevado dibujo en el mismo color, dándole término regia fimbra de 33 centímetros de alta, formando variadísimo, artístico y costoso mosáico de aquellos reducidos colores, tan árabes como hermosos y de la época, el rojo, el verde, el azul, el negro, el blanco, todo realzado por algunos fondos, perfiles y lacerías de oro.

»Reconócese bien en el grabado, el dibujo, los realces metálicos y la finura de la tela; pero haré una ligera indicación.

»Compónese la fimbra de nueve rangos, de los cuales el superior mide cinco centímetros de ancho, y en él se dibujan dos series de anillos contrapuestos, con los aros negros, los centros de oro, y destacándose los círculos sobre fondo blanco con minúsculos adornillos en colores.

»Siguen á continuación otra banda de dos centímetros, dobles filetes rojos, negros en los extremos, y un encadenado de tracería globular de oro sobre tinta verdosa; prosigue otra orla roja de tres centímetros, en la que se inscriben con oro caracteres árabes repetidos que entienden los arabistas decir: «La felicidad.»

»Vuelve á repetirse la orla segunda, y la continúa otra semejante, pero medio centímetro más ancha, en la que el áureo dibujo central de entrelaces geométricos es más característico; entra á seguida una ancha banda de 11 centímetros, de toda riqueza, resaltando sobre el carminosado fondo rosetones lobulados, con finos remates en las airosas

curvas y en sus como bordados centros, y entre los cuatrifolios, unas estrellas floreadas también. Todos estos adornos y dibujos, en oro de Samos, volviendo á repetirse las bandas intermedias anteriormente explicadas, terminando con la de caracteres muslimes, en esta ocasión invertidos.

»La túnica no lleva fimbria, sino en el frente; mide 77 centímetros de ancha, y los 33 de alta, según dijimos.

»Por respeto y temor á perjudicar la conservación del histórico cadáver no se le movió, quedando por reconocer todas las telas sobre que éste descansa y las interiores; pero tal vez pertenezca á la parte posterior de la túnica, ó á alguna prenda como aljuba, un trozo de riquísimo sirgo y otro de galón, que, hallándose sueltos en el ataúd, me regaló hace más de veinte años el entonces señor magistral de Sigüenza, D. Carlos Tierno, de quien ya dije cómo abrió el sepulcro por su propia autoridad; y conservando yo aquéllos en toda su justa estimación, me permiten dar aquí un dibujo, ya que lo gastado del sirgo no facilita sacar buena fotografía; no pudiendo lograr se hiciese un cromo para mejor inteligencia, lo que me obliga á mal sustituirle con breves anotaciones.

»Sobre un fondo que fué blanco, dibújanse anillos azules con los centros de oro, y en los intermedios formados por cada cuatro de aquéllos, hay otros más pequeños, pero en todo semejantes, de los que irradian unos dibujos palmeados de arcaica idea persa; termina esta preciosa tela ciclatón en una fimbra de menudas listas rojas, amarillas y azules, como la segunda de la túnica, conteniendo la bandita azul, sobre la que se teje la misma cenefa globular de aquélla; sigue una lista roja de centímetro y medio, con lineales dibujos arábigos en oro; vuelve á repetirse la primera orla, para terminar en otra espléndida, roja, de cinco centímetros de ancha; rojo de púrpura primitivo, que fué símbolo de la potencia soberana en Asia y Fenicia; aquel púrpura imperial que no era rojo, sino violado obscuro, el tinte fantaseadamente descubierto en el mordido *murex* por el perro de Hércules Tireno; en aquella purpúrea banda forman cuadros los mástiles de unos dibujos, con idea de caracteres árabes, y en los centros se destaca, en finísimos y ornamentados perfiles, un dibujo recordando el simbólico Hom de los Sassanidas, dando á toda esta preciadísima tela suria un sabor persa, que excluye la idea de que

pudieran ser estas vestiduras mudéjares ó de imitaciones, para intentar clasificarlas de genuina fabricación muslime.

»El otro dibujo representa un rico galón de lacería, en su origen blanco, con todos los ornamentos en plata, ya harto negra; acusa el mismo origen y el mismo arte, sino que, por tener destino de guarnición, le dieron, artística y sabiamente, perfiles más gruesos con dibujo más marcado y exclusivamente geométrico, buscando el mejor efecto al encuadrar parte de las delicadas vestiduras; en los exágonos se destacan águilas con alas desplegadas, como siempre las representaban los árabes, y cual se figuran en la notable arqueta de la catedral de Palencia; alternan las águilas con leones alados, como los del célebre sirgo de Kensigton Musseum, en Londres; águilas y leones que parecen una aplicación al Arzobispo, pues se sabe que en el Oriente el águila era el símbolo de la felicidad y del poder, como el león de la fuerza y la autoridad; todo ello afirmando la tradición persa, y atestigua su arcaísmo el conservar el exorno casi primitivo de los animales enfrontados, alternando ligeramente su típico encuadre *rotatum* por el exagonal, que le es el más próximo. Aun pareciendo que en cuadros centrales se diseñan unas cruces, bien pronto convencen los trazos perpendiculares y los cuadritos que los alternan, de que se deducen á árabe ornamentación.

»La riqueza y extraordinario valor arqueológico de este hermoso manto y espléndida túnica no es preciso encarecer, pues de los grabados se desprende, ya que no de mi insuficiente descripción; pero alzando sobre mi modesto criterio el de otros sabios que los vieron, y alguno reseñándolos en el *Boletín* de esta doctísima Academia, á pesar de importantes equivocaciones, pronto advertidas con leer sus notables trabajos ante las reproducciones fotográficas que publico, por testigos irrecusables; pues no sólo esos ilustres escritores, sino los que aun se realzan por sus obras, estudios y posición científica, el señor Obispo de Sigüenza y el Director del Museo Arqueológico de Madrid, que vieron estas magnificencias, todos afirmamos que constituyen tan rara excepción, como que no hay en el mundo otro traje completo del siglo XIII que éste, y sobrepasa en riqueza al célebre manto del mudable y revoltoso Infante Don Felipe, el quinto hijo de San Fernando, no engendrándose de éste en aquél ninguna de sus cualidades, ni aprendiendo de su maestro y protector el Arzobispo

D. Rodrigo ninguna de sus enseñanzas; ni aun aquél, con sus arrebatadas fastuosidades, sobrepasóle en el riquísimo suriano traje con que tal vez llegó á descansar en Villalcázar de Sirga, al espléndido casi tiraz del Primado en Huerta; mas no por riquezas tales diese Alfonso X su Ordenanza y ley municipal de Córdoba en 1286, disponiendo que á los muertos se les amortajase tan sólo con estameña ó lienzo, pues dejaba para los Reyes y Príncipes el empleo de las más ricas telas.

»Ni estos esplendores extraordinarios, que por justa excepción se habian de autorizar siempre en personajes del singular relieve del Arzobispo, sino por el abuso de la generalización sin el timbre del saliente verdadero mérito, moverían á las prescripciones contra el lujo del Ordenamiento de Cortes en Valladolid en 1258 y el de los Concilios de esa ciudad y en el de Palencia de 1322 y de Toledo de 1473, prohibiendo á los Obispos llevar capas ni ningún género de vestiduras de seda ó notables por su riqueza, ni sotulares blancos con oro. A más habian llegado Alfonso VIII y D. Rodrigo, proscribiendo por impropio de pueblos guerreros el usar adornos y armas con oro y ricos trajes de seda, siempre oyendo las predicaciones de San Bernardo, en quien parecian repercutir las más enérgicas de San Juan Crisóstomo, que en semejantes ideas, virilmente preconcebidas para vigorizar á los romanos, se prohibió á los hombres en el consulado de Taurus y Libón, diez y seis años antes de Cristo, esos lujos, diciendo, según Plinio, *para que no se deshonren llevando telas de seda.* Y caso es de recordar aquí, por rarísimo, que aun prohibiendo Mahoma á los hombres vestir seda, y que llegando Omar, el conquistador de Jerusalén, á perseguir á cuantos la usaban, sean los mahometanos, casualmente, los que sobresalieron mucho en vestirla, y llegasen á tal perfección en tejerla, que ni los celebérrimos frigios les aventajaron.»

NECROLOGÍA

Don Cesáreo Fernández Duro.

La Sociedad Española de Excursiones ha perdido uno de los miembros que más gloria la daban, uno de los que acogieron con mayor entusiasmo la idea de su fundación y que con mayor interés ha seguido todas las fases de su desarrollo.

El hombre que tantos y tan excelentes servicios prestó á la Patria con su brazo y con su ingenio era un espíritu amplio, abierto á todas las innovaciones beneficiosas, lleno de buen deseo siempre y de sincero amor á todo lo grande.

El *Heraldo de Zamora* ha resumido en un interesante artículo necrológico la historia de esta personalidad tan ilustre por su preclara inteligencia y su extraordinaria actividad, y de él tomamos los siguientes párrafos:

«D. Cesáreo Fernández Duro nació en Zamora el 25 de Febrero de 1830.

»En 1836, sus padres, D. Francisco María Fernández y D.ª Ramona Duro, trasladáronse á Madrid, donde comenzó aquél sus estudios, continuados después en Zamora en 1843 donde regresó la familia.

»En el año 1845 ingresó D. Cesáreo en el Colegio naval de San Fernando. A principios de 1848 obtuvo plaza de guardia de marina segunda clase, embarcando en la fragata *Isabel II*, donde hizo su primer viaje con el navío soberano en el mes de Junio.

»El año 1850, embarcado en la goleta *Villa de Bilbao*, pasó á Filipinas, y á bordo del bergantín *Ligero* tomó parte activísima en la lucha contra los piratas joloanos.

»En la *Villa de Bilbao* pasó á Hong-Kong, Uampoa y Cantón, regresando á Cavite, donde recibió la noticia de que había sido condecorado con la Cruz de San Fernando de 1.ª clase por su brillante comportamiento en la guerra de Joló. En Febrero de 1851 ascendió á guardia

de 1.ª clase, regresando á la Península, donde fué destinado á la Comisión hidrográfica de Canarias.

»En Febrero de 1853 fué promovido al empleo de Alferez de navío. En 1854 volvió á los mares cubanos, y por su iniciativa se fundó entonces la *Crónica Naval*, en la que figuran 23 artículos firmados por Fernández Duro.

»Vuelto á España en 1856 fué nombrado profesor del Colegio naval. Ascendió á Teniente de navío en Marzo de 1859, y en Noviembre del mismo año se le confió el mando del vapor *Ferrol;* en tanto que éste llegaba á Cádiz organizó el embarque de tropas, víveres, municiones, etcétera, con destino á la campaña de Marruecos, lo que le valió la Cruz de la Marina de Diadema Real. En 1860, á bordo del *Ferrol* también, pasó á Africa, donde con otros delegados había de recaudar la indemnización de guerra. En 1861 permutó la Cruz de la Marina por el empleo de primer Comandante de Infantería y poco después fué nombrado primer Secretario de la Comandancia general del apostadero de la Habana, llegando á tiempo de figurar en la expedición contra Méjico. En la Habana contrajo matrimonio con D.ª María de los Dolores Espelius, y escribió unas *Nociones de Derecho internacional marítimo*, que le valieron la Cruz de Isabel la Católica. En 1863, nombrado oficial 1.º de la Secretaría del Ministerio de Marina, regresó á la Península. Desempeñó tal cargo hasta los últimos días del año 1864, en que obtuvo el nombramiento de primer Secretario de la Junta consultiva de la Armada. Algún tiempo antes había sido nombrado Caballero de la Orden de Carlos III. Después formó parte de la Comisión de experiencias de la *Numancia*, fué Vocal-Secretario de la Comisión de pesca y representante de la Marina para la visita á las Exposiciones internacionales de pesca en Francia.

»En 1867 fué condecorado con la Cruz de San Hermenegildo, y al año siguiente con la de 2.ª clase del Mérito Naval por su obra *Naufragios de la Marina Española*.

»Por Real orden, en 24 de Junio de 1868 fué enviado á la Exposición Marítima del Havre. Después de la Revolución disolvióse la Junta consultiva, cesando Fernández Duro en el cargo. En el mismo año ascendió á Capitán de fragata y fué nombrado segundo Comandante de la *Numancia*. Al año siguiente marchó á Cuba con el Capitán General don Antonio Caballero de Rodas, casado éste con una hermana del ilustre

zamorano. Acompañó á su hermano político en las expediciones al *Camagüey,* á Matanzas y á Cárdenas. Algún tiempo después regresó á la Península, donde por los servicios prestados contra los insurrectos se le concedió el empleo de Coronel de ejército.

»En el tiempo que permaneció en Cuba había sido nombrado Académico correspondiente de la Historia y socio de mérito de la Academia de la Habana y propuesto para la Gran Cruz de Isabel la Católica, á lo que el Ministerio de Marina se opuso, fundándose en el absurdo é injusto criterio que rige entre militares y marinos, según el que las recompensas de esta clase se gradúan, no con arreglo á los merecimientos personales, sino á la categoría. Más tarde desempeñó el cargo importantísimo de Comisario de la Exposición Marítima Internacional de Nápoles, donde fué Jurado y obtuvo el nombramiento de Presidente honorario de la Asociación Internacional de Estímulo á las Artes y Ciencias. Desempeñó después algunos otros cargos, y en Septiembre de 1873 fué como Comisario de España á la Exposición Universal de Viena, donde representó también á las provincias de Zamora, Salamanca y Soria. En 20 de Octubre de 1874 pasó á la escala de reserva; en Noviembre fué nombrado Consejero de Agricultura, Industria y Comercio; poco después se le encargó la redacción del proyecto de nuevas Ordenanzas de la Armada, formando parte de la Comisión que había de promover la concurrencia de objetos españoles á la Exposición de Filadelfia. Fué nombrado ayudante de órdenes del Rey en Marzo de 1875, y en Abril se le confirió el grado de Capitán de navío sin antigüedad. A principios de 1876 siguió al Rey en la campaña contra los carlistas del Norte, condecorándole al terminar aquélla con la Cruz Roja de 2.ª clase del Mérito Militar, así como con la Medalla de Alfonso XII.

»Ingresó en la Sociedad Geográfica de Madrid y en la Asociación española para la exploración del África, siendo nombrado en 1877 miembro de la Comisión que debía recorrer el territorio de la costa Oeste de Marruecos. En 1878 fué elegido Vicepresidente de la Sociedad Geográfica de Madrid, y en 1880 Secretario General del Congreso Internacional de Americanistas y Académico de número de la Historia. En 1881 se le nombró Comandante de las reales falúas; en 1883 obtuvo la antigüedad de Capitán de navío; en 1883 fué nombrado Vocal de la Junta consultiva del Instituto Geográfico y Estadístico, Presidente de la Co-

misión organizadora del Congreso español de Geografía colonial y mercantil y Vocal de la Comisión de límites entre Colombia y Venezuela; en 1884 Vicepresidente de la Sociedad de Africanistas; en 1885 Vocal de la Comisión que se reunió en París para estudiar las cuestiones referentes á dominio de territorios situados en la costa Oeste de Africa y Golfo de Guinea. En 1887 representó á la Academia de la Historia en el Congreso Arqueológico de Soissóns. En Julio de 1888 solicitó y obtuvo el retiro del servicio.

»Era socio honorario de la Real Sociedad Central de salvamento de Bélgica, hijo adoptivo de la ciudad de Matanzas, socio corresponsal de la de Amigos del País de Gran Canaria, socio de mérito de la Española de salvamento de náufragos, socio honorario del Círculo Náutico de Cádiz, oficial de Instrucción pública de Francia, socio honorario de la Colombina Onubense y de la Económica de Sevilla, socio de mérito y protector de la Unión Ibero-Americana, socio corresponsal de la Historia y Filosofía de Ohio (Estados Unidos) y de la Sociedad francesa de Arqueología.

»Además de las condecoraciones citadas, el ilustre Sr. D. Cesáreo Fernández Duro poseía la Encomienda del Halcón blanco de Sajonia y la Cruz de 3.ª clase del Mérito Naval que obtuvo por permuta con tres de 2.ª clase, y algunas otras.

* * *

»Grande ha sido la labor científica del ilustre biografiado, resultando tarea imposible reseñar en un artículo periodístico los títulos de sus innumerables obras, tanto literarias como científicas, las cuales se hacen ascender á *cuatrocientas*. Por su importancia y transcendencia científica merecen especial mención, figurando como más importantes, las siguientes:

»*Nociones de Derecho Internacional Marítimo*, 1863; *Naufragios de la Armada Española,* 1867; *Cervantes, marino,* 1869; *Las armas humanitarias,* 1872; *Disquisiciones náuticas* (seis tomos), 1877 á 1881; *El Hach Mohamet el Begdadi y sus andanzas en Marruecos*, 1877; *Exploración de una parte de la costa de N. O. de Africa, etc., etc.*, 1878; *Mateo de Lagas, discurso de recepción en la Academia de la Historia*, 1881; *Colón y Pinzón*, 1883; *La Escuadra Invencible,* 1884; *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela,* 1885; *Colón y la histo-*

ria póstuma, 1885; *El Gran Duque de Osuna y su marina,* 1885; *La conquista de las Azores en 1583,* 1886. Parte de las *Disquisiciones náuticas* han sido traducidas al alemán. Entre sus obras referentes á la provincia de Zamora, figuran: *El romancero de Zamora,* publicado en 1880, y el autor lo dedicó á esta misma ciudad y se halla precedido de infinidad de notas bibliográficas de inestimable valor histórico; *El lago de Sanabria ó de San Martín de Castañeda,* 1879: en ella su autor se revela como gran conocedor del terreno sanabrés y de la formación de este pintoresco lago, motivo y origen de infinidad de trabajos posteriores de valía grandísima, como el últimamente publicado por don Joaquín de Ciria.

»*Memorias históricas de la ciudad de Zamora* (cuatro tomos), 1882 á 1883. Esta obra, de gran importancia para nuestra querida provincia por la suma de datos que aporta á poner en claro los orígenes, desenvolvimiento y desarrollo de nuestra patria chica, está dedicada á la memoria de sus padres. Fué declarada de gran utilidad por el Ministerio de Fomento, Real orden de 6 de Marzo de 1882, siendo Alvareda Ministro; y en vista del informe emitido por la Real Academia de la Historia, se dispuso la adquisición de 200 ejemplares con destino á las bibliotecas públicas. Puede asegurarse que ha servido de abundante manantial á otros libros de la misma índole, que con posterioridad á ella se han publicado.

»El Sr. Fernández Duro ha colaborado en los últimos tiempos de su vida en infinidad de periódicos y Revistas, si bien no con la frecuencia y asiduidad en él peculiares.

»Hace tiempo, los achaques de la vejez, juntamente con las dolencias de una enfermedad crónica, le tenían retraído de la vida intelectual activa.

»Ha muerto en la casa núm. 3 de la calle del Conde de Xiquena, en Madrid, á los setenta y ocho años de edad.»

Réstanos sólo añadir por nuestra cuenta un recuerdo.

Pocos años antes de comenzar en él la depresión física seguida de la enfermedad que le alejó de los centros que animaba con su presencia, tuvo lugar en su misma casa una conmovedora escena.

Reunidos en ella D. Francisco Silvela y representaciones de nuestra Sociedad, de la Marina, de las dos Academias de la Historia y de

San Fernando, á que pertenecía, y de la Sociedad Geográfica, se le entregó una medalla de plata acuñada con su busto, en que se simbolizaba el homenaje tributado por todos sus numerosos admiradores.

Este fué el último acto público en que se consagró su excepcional mérito.

Nuestro pésame muy sincero y muy sentido á la familia.

¡Descanse en paz el patriota de corazón que habló poco é hizo mucho!

SECCIÓN OFICIAL

Las muchas y muy importantes ocupaciones que agobian hoy á nuestro querido consocio D. *Joaquín de Ciria y Vinent* le han obligado á dejar el cargo de Director de excursiones de nuestra Sociedad, que con tanto acierto, por tantos años y tan á gusto de todos ha venido desempeñando. En la carta en que nos ha enviado su dimisión con carácter de irrevocable nos ofrece, con su nobleza acostumbrada, seguir mirando á esta Corporación con el sincero cariño con que siempre la ha distinguido. Muy de veras le agradecemos todos el generoso ofrecimiento.

Madrid —Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XVI.—Tercer trimestre.

Arte — Arqueología — Historia

Madrid. — 1.º Septiembre 1908.

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*

Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Excavaciones de Numancia.

Ante la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* refirió hace pocos días el Sr. Mélida los últimos resultados obtenidos en las excavaciones de Numancia.

Se ha descubierto una nueva y bastante completa barriada de la célebre ciudad, sobre la cual se construyeron después de su destrucción las casas romanas.

Se ha encontrado también un trozo importante de muralla con los mejores fragmentos de cerámica pintada, pudiendo reconocerse en ellos íntimas relaciones con las obras de cerámica encontradas en Corinto.

A los anteriores objetos han de agregarse diversas esculturas de barro representando ídolos y el toro ibero.

Corona estas notables conquistas realizadas en el campo de la arqueología española, el hallazgo de una inscripción celtíbera.

Este aumento de colecciones ha hecho posible la constitución de un Museo, y que el Gobierno se halle bien dispuesto á dar todo género de facilidades para la colocación de los preciosos recuerdos numantinos.

Fecunda es, por lo tanto, la tenaz labor del Sr. Mélida y de sus dignos compañeros.

La Basílica del Salvador de Oviedo

DE LOS SIGLOS VIII Y IX

El templo que Alfonso el Casto dedicó al Salvador del mundo, construído la mayor parte al finar la octava centuria, ha merecido por su magnificencia y sus vastas dimensiones los encomios de los primeros cronistas de la monarquía (1). Ocupaba el mismo sitio que el erigido por su padre Froila, pues en todas las reedificaciones de las iglesias de aquella Edad se emplazaba el altar mayor en el lugar donde estaba el anterior, por lo que se encuentran con frecuencia bajo los cimientos de la sagrada mesa restos de la antigua. Restaurada la de Oviedo en más vastas proporciones, su cabeza debió estar donde hoy; pero su cuerpo, brazos y pies se extendían en la dirección de la actual, pues estando ésta orientada, la anterior lo estaba también, como sabemos por las iglesias del Rey Casto, San Tirso y Cámara Santa, en cuya disposición no se cumplieron las prescripciones de una constitución del Papa Clemente (2) de los primeros tiempos de la Iglesia, por la cual las fachadas miraban á Oriente, como vemos en San Pedro del Vaticano y San Juan de Letrán, sino al contrario, costumbre seguida del siglo V en adelante en Occidente, observada en Asturias en todos los monumentos religiosos del tiempo de la monarquía, á no impedirlo la irregularidad del terreno, cuyos ábsides se inclinaban al saliente, hacia el lugar donde murió el Señor.

(1) «Iste (Alfonso II) in Oveto templum sancti Salvatoris cum XII Apostoles ex silice et calce mire fabricavit. (Cronicón Albeldense). Basilicam quoque in nomine Redemptoris Jesu Christi miro construxit, et consacrari a septem episcopis fecit». (Sebastián de Salamanca.)

(2) «Ac primira quidem sit œdes oblonga ad Orientem versus navi similes utrinque Pastaphoriam orientem».

Llevároruse los trabajos de la construcción tan rápidamente, que en el undécimo año del reinado de Alfonso estaban ya terminados, siendo consagrados los altares el 13 de Diciembre de 802 por los Obispos Ataulfo de Iria Flavia, Suintila de León, Quindulfo de Salamanca, Maido de Orense y Teodomiro de Calahorra. La ausencia del Prelado ovetense en tan solemne ceremonia revela que no se había verificado todavía la traslación de la Sede britoniense á la capital de la monarquía, hecho que tuvo lugar poco tiempo después (1). Seis siglos se mantuvo intacta esta basílica, hasta fines del XIV en que el Obispo D. Gutierre de Toledo, émulo del Pontífice toledano D. Pedro Tenorio, á quien debe aquella iglesia primada su magnífico claustro, acordó la destrucción del venerable monumento para alzar en su lugar el que hoy se contempla, de arquitectura gótica. Ya antes de su reedificación, la ojiva que caracteriza este arte había logrado introducirse en importantes construcciones anexas á la Catedral: primero en la sala capitular, donde apenas se muestra perceptible, exhibiendo después su apuntada forma en las arquerías del claustro, exornado con las más ricas galas del gótico en sus estilos radiante y flamígero. La vieja basílica latina tenía que desaparecer, porque los adelantos del arte en el siglo XIV exigían mayor belleza arquitectónica y el culto más grandes dimensiones que las de este templo, con sus estrechas y sombrías naves y su pobre techumbre de madera.

Las revueltas que agitaron el Principado en los primeros años del pontificado de D. Gutierre demoraron su destrucción; pero calmados aquellos disturbios, hízose el derribo de los tres ábsides, substituyéndoles la actual capilla mayor, á cuyo efecto los monjes de San Vicente, dueños del terreno confinante con el testero, cedieron la parte necesaria para la ampliación. Como en todas las reedificaciones de las iglesias Catedrales, en la de Oviedo, después de consagrado el santuario, se echó por tierra el crucero de la vieja basílica, después las naves y por fin la fachada principal. No queda ningún vestigio de ella, ni se encuentran apenas datos y noticias que puedan dar idea de sus formas arqui-

(1) El Rey Casto en uno de sus testamentos dice: «Et ipsam civitatem ovetensem fecimus ea et confirmavimus pro Sede Britoniense; quae ab Ismaelitis est destructa et inhabilitabilis est». Sin embargo, la Sede debió conservarse aun en tiempo de Alfonso III, pues fué adjudicada á este Obispo y al de Orense la iglesia de San Pedro de Nora, según dicen documentos del siglo IX, y aparece este Prelado suscribiendo algunos testamentos del citado monarca.

tectónicas; mas este silencio se puede suplir en parte con el auxilio de la arqueología, que nos dice cómo eran las basílicas catedrales de aquellos tiempos, y con el estudio de los monumentos, que afortunadamente se conservan inmediatos á ella, debidos al mismo arquitecto que hizo las trazas, no es muy difícil rehacer la planta del monumento tal cual estaba cuando Tioda lo levantó.

Estando orientada la basílica del siglo VIII, el eje del edificio era el mismo que el actual; por consiguiente, la planta de aquélla estaba inscrita en ésta, y en efecto, se ha confirmado poco hace, cuando se levantó el suelo del coro, apareciendo el pavimento de hormigón de la antigua, sentado sobre la roca, en la misma dirección que el de la moderna. Es lástima que cuando se hizo en 1830 el marmóreo enlosado antiartístico, más propio de un salón que de un templo, que dejó al descubierto la cimentación de los muros de la primitiva, no se haya hecho el plano, puesto que todas las fundaciones estaban dentro de la iglesia gótica. El cerramiento del ábside de la antigua basílica ocupaba el mismo lugar que el actual, y si bien dice un documento del siglo XIV que el abad de San Vicente cedió al Cabildo diez y seis pies de terreno perteneciente al monasterio para extender la capilla mayor por aquella parte, fué para levantar los machones que contrarrestan la bóveda de crucería que cubre dicho testero. La iglesia moderna alargó los brazos del crucero hasta tocar el septentrional con la capilla del Rey Casto y el meridional con la Cámara Santa; pero la antigua basílica, más estrecha, estaba limitada por el atrio que, como dije, debía tener unos doce pasos de anchura, quedando entre los ingresos laterales y los citados templos un espacio abierto dedicado á enterramientos. Al extenderse la actual basílica quedó dentro del crucero la escalera que daba acceso á la Cámara Santa, que en 1722 se trasladó adonde hoy está. Cuando los presbíteros de la antigua iglesia, y después los canónigos regulares, iban diariamente en corporación á orar á la capilla del Rey Casto y á la Cámara de las Reliquias, al atravesar la parte descubierta del cementerio recogían las largas colas de sus mantos para no mancharlas, costumbre que se observó mucho tiempo después de la construcción de la actual.

Tenemos, pues, tres puntos fijos para saber hasta dónde llegaba la Catedral antigua: el testero y los brazos del crucero dándonos la anchura de la planta. Más difícil es fijar el sitio donde estaba la fachada

principal, pues aunque los datos existentes son débiles, dadas las proporciones que solían tener entonces los templos de la forma de éste, me inclino á creer que debía estar entre el altar de Nuestra Señora de la Luz, poco ha destruído, y el muro de la actual fachada. La planta de la basílica era simétrica y regular, afectando un cuadrilongo, próximamente de doble longitud que anchura, sin ningún cuerpo resaltado al exterior, interrumpiendo sólo lo recto de los muros los machones que á trechos robustecían la fábrica. La citada donación del monasterio de San Vicente á la Catedral, dice que la cesión del terreno era para construir la capilla mayor en lugar de las *tres capiellas antiguas del cuerpo de la dicha Eglesia* (1).

Era, pues, una basílica con tres ábsides, á los cuales debían corresponder forzosamente otras tantas naves. La capilla mayor, como se observa en algunas basílicas asturianas, resaltaba de los muros de las pequeñas la mitad de su longitud para que las tres afectaran cuadrados perfectos; así dice la donación, en la que consta que el área rectangular de diez y seis pies por lado, 4,50 por 4,50 metros, sin el ancho del cimiento, era el espacio comprendido entre el paramento lateral exterior del ábside central y las líneas proyectadas de los muros de cerramiento de

(1) En el archivo de la Iglesia toledana se conserva un curioso documento, allí llevado acaso por el Obispo D. Gutierre, de Toledo, que reedificó la capilla mayor, que da interesantes datos sobre la antigua Catedral. Es una escritura de cesión hecha por los monjes de San Vicente al Cabildo catedral de un trozo de terreno para la ampliación del ábside, dice así: «...et facemos donacion buena é pura et libre entre vivos, entre el dicho señor Obispo para la dicha iglesia catedral que es *fea y pequeña* á la cual concurren muchas gentes de diversas partes del mundo por la grant devocion á las indulgencias de la dicha Eglesia, et para fabricar con ella una *capiella grande* é honrada, damosvos del corral nuestro sin el cimiento de la capiella comenzando desde los pilares de la pared de la dicha Eglesia contra las dichas casas de la dicha Maestrescolia, la cual capiella contenga é encierre en si, *las tres capiellas antiguas* del cuerpo de la dicha Eglesia, á saber los altares de San Bartholome, et de San Ximon et Judas et de San .... que estan á la mano siniestra del altar mayor á la parte de la Epístola, como van al palacio del Obispo, et los dichos diez é seis pies que vos damos de ancho del dicho nuestro corral que tornen en luengo en la dicha capiella que entendades mandar facer de los dichos tres altares, et que la dicha capiella, haya una puerta pequeña que salga al dicho monesterio et que se cierre de amas las partes con dos llaves de las cuales tengan los monges del dicho monesterio la una que salirá al dicho corral et la otra el que mandase el dicho señor Obispo». (Biblioteca Nacional, Dd 39.) No siendo bastante este terreno para la ampliación de la Capilla mayor, el Monasterio cedió en 24 de Marzo de 1421, siendo abad Alvaro Rodríguez, otra parcela más. (Sandoval, cinco Obispos, 122.) Lo mismo aconteció en el siglo XVI cuando el Cabildo quiso construir una librería; tuvo que ponerse de acuerdo con los monjes para la cesión del terreno.

ambos santuarios. Con tan preciosos datos no es difícil rehacer la planta de esta parte del templo, fijar sus dimensiones y la disposición de los altares. Entre los ábsides y las naves se alzaba un elevado crucero de igual anchura que la central, semejante al de la iglesia de Santallano, en cuyos extremos perforaban sus muros dos grandes ingresos que daban paso al cementerio y á las dos iglesias de Santa María del Rey Casto y de la Cámara Santa.

Elevábase el crucero sobre la nave, desarrollando en su frente los tres arcos triunfales, sostenidos por marmóreas columnas (1). Como estos arcos eran bajos, quedaba entre sus claves y la armadura de la cubrición un amplio espacio que estaba dignamente decorado. Sobre el central, de doble altura que los laterales, campeaba un enorme Crucifijo con las cabezas de bulto y pintados los cuerpos, y á uno y á otro lado del Señor estaban, probablemente, las imágenes esculpidas en relieve de San Pedro y San Pablo, que cuando la destrucción del crucero fueron trasladadas al claustro donde hoy se ven incrustadas en el muro oriental. Sobre los arcos de los ábsides pequeños aparecían las dos notables inscripciones que Alfonso el Casto puso allí para conmemorar la erección de la basílica. Aquellas lápidas desparecieron, pero el historiador D. Pelayo las copió, y constan en un documento del archivo catedral. Dicen así:

Quicumque cernis hoc templum Dei honore dignum, scito hic ante ipsum fuisse alterum, hoc eodem ordine situm, quod princeps condidit Salvatori Domino, suplex per omnia Froila, duodecim apostolis dedicamus bissena altaria, pro quo ad Dominum sit vestra oratio, cunctorum pia, ut omnibus vobis det Dominus sine fine premia digna. Preteritum hic antea edificium fuit partim a Gentilibus diruptum, sordibusque contaminatum, quod de novo a famulo Dei Alphonso cognoscitur esse fundatum et omne in melius renovatum.

Sit merces illi pro tali Christe Labore.
Et laus hic jugis sit sine fine tibi.

Así como esta inscripción hace la historia del templo, la que sigue es exclusivamente religiosa:

Quicumque hic positus degis jure Sacerdos, per Christum te ipsum

(1) Un trozo de fuste de una de estas columnas de mármol blanco veteado está sirviendo de pedestal á la pila de agua bendita próxima al ingreso del claustro.

obtestor, ut fis mei Adephonsi memor quatenus sepe, ut saltem una die per singulas hebdomadas semper pro me offeras sacrificium, ut ipse tibi sit peremne auxilium, quod si forte neglexeris statim sacerdotium amittas. Tua sunt, Domine, tibi tua offerimus huyus perfectam fabricam templi. Exiguus servus Adefonsus exiguum tibi dedico muneris votum, et quod de manu tua accepimus, in templo tuo dantes, gratenter offerimus (1).

Sobre el arco toral del crucero debía estar la inscripción votiva que conmemoraba el hecho solemne de la consagración del templo, diciendo los nombres de los citados Obispos que asistieron á este acto, la Era, y acaso las reliquias guardadas bajo las aras de los altares. La rasante de la antigua basílica era la misma que la actual, y según dice Ambrosio de Morales, todavía se conservaba en su tiempo restos del hormigón á la entrada de la capilla mayor, hacia la antigua sacristía, situada donde está hoy el ingreso del moderno trascoro, obra del siglo XVII, ocupado en el XVI por dicha sacristía, y en el lado opuesto la capilla de los Romeros (2). Era aquel pavimento mejor y más bien ejecutado que el de las demás iglesias de la época del Rey Casto. Cuando se levantó poco hace el entarimado del magnífico coro gótico, desacertadamente destruído en estos días, se descubrió el antiguo suelo de la

(1) He aquí la traducción que de ellas hace el P. Carballo; dice la primera: Tú cualquiera que ves ese templo santo, por la honra de Dios, sabrás que en este lugar estuvo primero otro edificado *á la misma traza;* el cual fundó el Rey Fruela, muy humilde de nuestro Señor, al Salvador, dedicándole doce altares á los doce Apóstoles; por el cual haréis todos los devotos oración á Dios para que el Señor os conceda los eternos premios, merecidos para siempre. El pasado edificio fué aquí antes destruído en parte por los infieles y violado con suciedades, el cual de nuevo se sabe que fué todo edificado y reparado por el siervo de Dios Alfonso.—Dice la segunda: Cualquier sacerdote que conforme á derecho residieres en esta iglesia pídote por Jesucristo, que te acuerdes de mí, Alfonso, para que muchas veces, ó á lo menos una cada semana, siempre ofrezcas por mí sacrificio á Jesucristo, para que él mismo sea en tu ayuda; y si acaso fueres negligente en esto pierdas el sacerdocio. Tuyas son, Señor, todas las cosas que criaste y te dignaste de darnos; á ti, Señor, á ti te ofrecemos lo que es tuyo, á ti te ofrece tu humilde siervo Alfonso la perfecta fábrica de este templo, y el pequeño y corto voto de este don; y lo que hemos recibido de tu mano te lo ofrecemos de buena gana en el templo.

(2) La iglesia del Casto (dice este cronista), se junta y se continúa agora con la Cámara Santa por la capilla mayor y sacristía y capilla de los romeros porque enterraban allí los peregrinos. En la sacristía parece un poco de suelo de argamasa, y á la entrada de la capilla mayor, y al otro lado de la capilla mayor en la capilla de los Romeros; y siendo esta argamasa de la que dijimos de la Cámara Santa, es mucho más linda que ella y que la de la iglesia del Rey Casto. Morales supone equivocadamente que este suelo era de la iglesia de Froila.

Catedral, que acusaba la misma rasante que la actual y de igual clase de hormigón que cita el cronista cordobés.

Dada la importancia del templo, debía tener un pórtico exterior de columnas y arquerías, y un vestíbulo interior ó narthex, como vemos en otras basílicas contemporáneas levantadas por el mismo arquitecto Tioda. El estudio de las proporciones generales de estos monumentos y los datos, aunque escasos, que quedan referentes al del Salvador, me autorizan á creer que la anchura de la nave no bajaba de nueve metros (uno menos que la actual), é igual medida las dos laterales que con el grueso de las pilastras que las separaban sumaban veinte metros, las mismas dimensiones que el crucero, llegando el muro de los brazos cerca de los churriguerescos altares de la Virgen y de Santa Teresa, correspondiendo próximamente los tres arcos triunfales de los ábsides de la antigua, á los tres grandes ingresos de la capilla mayor y de la girola de la Catedral moderna (1).

Como se ve, las proporciones de esta basílica eran vastas, no inferiores á las de los célebres templos contemporáneos de las Galias, descritos por Gregorio de Tours y otros historiadores francos. El de San Martín Turonense, el más suntuoso de aquel país, era de más pequeñas dimensiones, y sólo le superaba la iglesia monástica de San Gall, cuya nave mayor tenía cuarenta pies de anchura, ocho más que la ovetense. En estas basílicas francesas, observando la tradición latina, la separación de las naves se hacía con arquerías sobre columnas, mientras que en la ovetense, como en todas las de Asturias, los soportes eran pilares rectangulares, lo que daba al monumento un carácter clásico que llamó la atención de algún cronista del Renacimiento. La iglesia del Salvador vémosla reproducida pocos años después en San Julián de los Prados, que nos da una idea exacta de cómo se agrupaban alrededor del elevado crucero, ábsides, naves y vestíbulo, antes de la construcción del *Salutatorium*, adherido al brazo septentrional, que altera la simétrica planta de este notable monumento. Sólo estaban cerradas de bóvedas las tres capillas absidales, y el cuerpo de la iglesia tenía la cubrición de madera á dos aguas, visible interiormente, con las trabes y cabríos achaflanadas las aristas y decorados de círculos, estrellas y otros ador-

(1) Las dimensiones de la Catedral gótica según Quadrado son: de la portada principal al fondo del ábside, 240 pies; 38 ancho de la nave mayor; 38 y 20 cada una de las laterales.

nos trazados con compás. Algunas vigas tirantes de la armadura estaban en mal estado en los comienzos del siglo XII, en el Pontificado de D. Pelayo, que las substituyó con otras nuevas, según dice un curioso documento del archivo catedral, que cuenta las obras hechas en la vieja basílica por el Prelado historiador (1).

Altares.—Dada una idea de la forma de la primitiva iglesia, pasaré ahora á describir los altares, la parte más importante de todo monumento religioso. Solían tener los templos asturianos de aquel tiempo, especialmante los de planta basilical, tres altares albergados en otros tantos ábsides; pero en el ovetense, por estar bajo la advocación del Salvador del mundo y de los doce Apóstoles, se erigieron trece, número excesivo que no creo haya habido en ninguna basílica anterior al siglo XII (2). Sin embargo, no estaba cada altar exclusivamente dedicado á un discípulo del Señor, según cuentan los primeros historiadores de la Reconquista. Por la citada donación de terrenos hecha por el monasterio de San Vicente á la Catedral, se sabe que algunos eran dúplices, es decir, consagrados á dos Apóstoles; San Simón compartía el suyo con San Judas, y San Pablo y San Juan Bautista, que no habían estado en el cenáculo del Señor, eran adorados, el primero en el altar de San Pedro y el segundo en el de San Juan Evangelista (3). La capilla ó ábside del lado del Evangelio contenía el de San Bartolomé, Santos Simón y Judas y el de otro que no he podido averiguar, ni tampoco los de los otros que se veían en los altares del lado opuesto (4).

Alfonso el Casto no reedificó la basílica, destruída por los árabes,

(1) Erant tunc in principali Ecclesia lignae vetustisimae et debiles XXX trabes quas cum filiis Ecclesiae suae precipitavit et novas XIIII sicut modo apparent composuit.

(2) La basílica que en Roma tenía mas altares era la de San Juan de Letrán, que llegaban á siete, y en Francia, el cronista Gregorio de Tours cita una iglesia que albergaba trece como la de Oviedo, lo que hace creer que estaria dedicada al Salvador y á los doce Apóstoles.

(3) A veces se dedicaban los altares á mayor número de santos. En el año de 998, Mirón, presbítero, fundó una iglesia junto al rio Premaña con tres altares: el del medio bajo la advocación de cuatro santos, y los de los lados á dos cada uno. (Jovellanos. Colección de documentos de Asturias, t. IV, p. 28.)

(4) En dicha relación de las obras hechas por el Obispo D. Pelayo, pero escrita indudablemente después de su muerte, se cita la restauración de algunos de estos altares: Deinde suscripta altaria quae erant faeda et exigua precipitavit et majora et optima sicut modo apparent condidit in Idus Octobris scilicet: Altare Nostri Salvatoris, Altare Apostolorum Petri et Pauli, altare Sti. Joannes apostoli et Evangeliste, etc., etc. (Cronicón del Obispo D. Pelayo.)

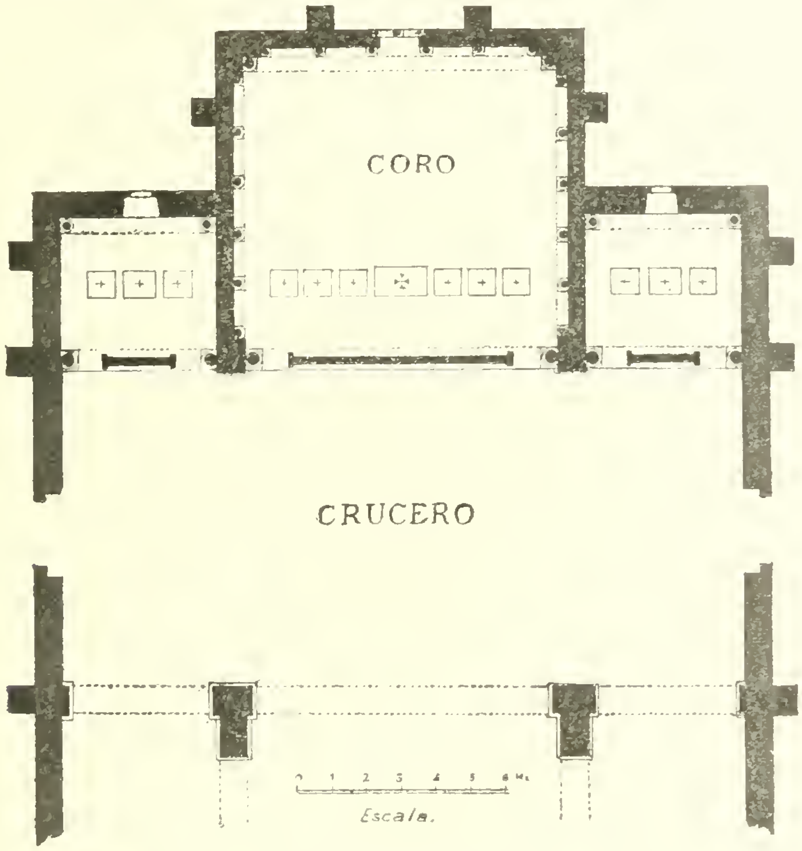
que su padre Froila había erigido al lado de la del Salvador, dedicada á los santos mártires Julián y Basilisa, pero les dedicó altares en la nueva Catedral, según él mismo dice en su donación de 812 (1). Los trece altares estaban situados: cinco en el ábside central, cuatro en cada uno de los laterales y los dos últimos citados probablemente delante de las pilastras que separaban los santuarios, ó acaso en los testeros de los brazos del crucero. La existencia de este número de altares está confirmada por el primer testamento al Salvador, en el que dona túnicas, velos y palas, algunas dobles, de lino para los días ordinarios y de sirgo para los festivos, excepto el principal, que naturalmente tenía mayor riqueza de indumentaria que los demás (2). Aunque la citada cesión de terreno era para levantar la capilla principal conteniendo el área de las tres de la vieja basílica, no llegó á cumplirse esa condición, y la gótica Catedral no tuvo más que un sólo ábside sin que las naves laterales giraran alrededor de él. Como el nuevo santuario tenía próximamente la anchura del anterior, si bien de mayor longitud, quedaron á uno y otro lado parte de los ábsides pequeños, derribado el meridional por D. Gutierre de Toledo para hacer la capilla que llevó su nombre, y el opuesto se convirtió, ampliando sus dimensiones, en sacristía. Allí se conservaban intactos tres de los cuatro altares correspondientes á este ábside, según cuenta Ambrosio de Morales que los vió en 1572 cuando hizo su Viaje santo, y es lástima que no haya hecho una descripción de ellos, y lo mismo los que en aquel tiempo se ocuparon en estudiar las antigüedades de la Catedral. Pocos años después desaparecieron estos venerables restos de la vieja basílica al levantar en 1622 la girola greco-romana que circuye el gótico santuario, formando desagradable contraste el consorcio de tan opuestas arquitecturas.

Al finar el siglo XI, ó á principios del siguiente, fueron destruídos los altares del Salvador, de San Pedro y San Pablo y de los Santos

(1) Offerimus, igitur, Domine, ob gloriam nomini tui, Sancto Altario tuo in praefata Ecclesia fundato vel ad reliquia Altaria Apostolorum sive et Julianae et Basilisae, Martyrum, etc. —Unde sepecialiter Ecclesiam Sti. Salvatoris nuncupatur adjiciens principali altari ex utroque latere numerum titulorum reconditis reliquiis omnium apostolorum. (Sebastián de Salamanca.)

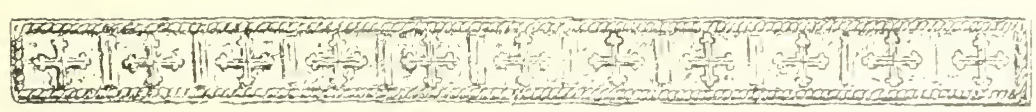
(2) Offerimus, igitur Domine .. in ornatu Ecclesiae vela de paleis principalia oloserico duo. Linea vela ornata tredecim —frontales de altari ex palleis sex. Pallas ex palleis de super altari duas. Frontales de reliquia altaria XXV. Frontales lineos ornatos duodecim. Tunicas de altaria XIII.

Juanes Evangelista y Bautista que estaban en el ábside central, rehaciéndolos por *feos* y *pequeños*, es decir, para adaptarlos á las exigencias del arte románico que comenzaba á aparecer entonces en Astu-



Basílica del Salvador.

rias (1). Los demás parece que se mantuvieron en pie hasta el siglo XV, quedando un solo altar dedicado al Salvador y á los doce Apóstoles en



Friso de la primitiva basilica.

el santuario de la actual capilla mayor. Encerrados los altares en los estrechos límites de los ábsides, sus mesas estaban muy juntas y apre-

(1) Incrustada en el muro occidental del claustro y á metro y medio del suelo aprovechado como piedra de construcción aparece el canto de una losa de dos metros de largo por diez y seis centímetros de grueso, orillada de finos funículos, entre los que campean bellas cruces de brazos iguales terminados en graciosos tréboles como los de la célebre de la Victoria, que pudiera haber sido la mesa del altar mayor, derribado en el siglo XII, si bien sus dimensiones excesivas más bien hacen creer que habrá sido la tapa de un sepulcro como el del panteón real, que lleva el nombre de Itacio. La mesa de Santa María de Naranco en vez de funículos tiene palmetas que encuadran la inscripción votiva que se desarrolla en los cuatro frentes.

tadas, separadas por las columnas ó pilastras de madera, de los baldaquinos, quedando á los lados ingresos para los celebrantes de los oficios divinos. Ateniéndome á los datos expuestos he hecho la distribución y colocación de los altares, poniéndolos cerca de los arcos triunfales, quedando en el ábside central, entre ellos y el muro del testero, el espacioso coro destinado para los ministros del Salvador, donde el Obispo tenía su elevada Sede bajo la fenestra que iluminaba el santuario. Se puede formar una idea exacta de la disposición de estos altares al fijarse en algunos que quedan en las iglesias asturianas del tiempo de la monarquía, como el de Santianes de Pravia, erigido pocos años antes que los de la Basílica del Salvador, arrancado bárbaramente de su sitio y expuesto á inminente profanación, hallando hoy decoroso albergue en la capilla mayor de la cripta de la iglesia de Jesús Nazareno en la aldea de Pito, próxima á Cudillero. Reproduciré aquí la descripción que de esta venerable antigualla hice en otra parte (1). Este monumento, el más antiguo en su clase que se conserva de los primeros tiempos de la Restauración, erigido setenta años antes que el de Santa María de Naranco, tiene subido valor histórico y arqueológico, porque ante él se postraron ilustres monarcas y nos da una idea de cómo eran los altares en aquella remota edad; pero carece de importancia artística, desprovisto de ornamentación, sin inscripciones, ni el más insignificante grafito, tanto más de extrañar cuanto que la piedra por su blandura se presta fácilmente á la talla. El altar está sostenido por un enorme pedestal, achaflanados los ángulos, y tiene un metro y medio de largo, cuya mitad ó algo más estaba hincado en la tierra para mantenerse estable. En la cara horizontal sobre que descansa la mesa, se ve un hueco cuadrado muy profundo, en donde existía una caja de madera y dentro de ella había una arqueta pequeña de plata de forma rectangular sin adornos ni leyendas, en la cual yacían escondidas las reliquias de los santos (2). La sagrada mesa se compone de una gran losa cuadrilonga, de un metro y medio de largo por uno de ancho, más gruesa por su unión con el pedestal que por los cantos, y en la cara superior se ve un hueco de pie en cuadro y una pulgada de hondo, al que se adaptaba la pequeña piedra del ara.

(1) La primitiva Basílica de Santianes de Pravia y su panteón regio. Artículo publicado en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Madrid, 1902.

(2) Consérvase esta caja en poder del párroco de Santianes con algunos cendales en que estaban envueltas las reliquias. Es de temer su desaparición.

Los altares de la basílica ovetense, principalmente el del Salvador, por su mayor importancia debieron estar decorados con toda la riqueza que el arte podía prestar, ostentando la sagrada mesa caprichosos dibujos, como círculos entrelazados, flores y tallos, cruces, de cuyos brazos pendían las apocalípticas alfa y omega; los símbolos de los Evangelios, leyéndose curiosas inscripciones de intrincados caracteres que decían los nombres de los Obispos que las consagraran, la Era de la fundación del templo, las reliquias escondidas bajo el ara y acaso terribles imprecaciones contra los violadores del santuario. Ricos frontales de lino y serico cubrían los frentes de los altares, substituídos más tarde por *Pallas* de plata, representando en relevadas esculturas el Cristo en la *Vesica piscis*, los doce Apóstoles y escenas de la Pasión ó de la Vida de los Santos, de las que nos ofrece hermosa muestra el arca de las reliquias de la Cámara Santa.

Sobre la mesa de cada altar elevábase un cuadrado templete, *ciborium*, semejante en la forma, si no en el estilo arquitectónico, á los baldaquinos que aún se ven en las basílicas de Italia y á las modernas custodias de nuestras iglesias. Coronaba este cuerpo una flecha ó un cupulino, del que colgaba una cadena que suspendía la simbólica paloma con las alas abiertas, guardando en su interior el pan eucarístico. Del cornisamento de este templete pendían las ricas ofrendas que los reyes, los obispos, los abades y los próceres hacían á los santos, bajo cuya advocación estaba el templo, exhibiéndose cruces votivas como las célebres de los Angeles y de la Victoria, custodiadas hoy en la Cámara Santa, principal ornamento del altar del Salvador, que aún conservan las anillas que les suspendían; coronas, cual las del tesoro visigodo de Guarrazar; dípticos consulares, capsas ó arquetas de reliquias y otras muchas joyas que hacían del sagrado lugar un rico museo de orfebrería, visible solamente durante la celebración de los divinos misterios, pues fuera de ese acto estaba oculto por los velos que envolvían el ciborio y el altar. Elevábanse los ábsides sobre el nivel del crucero la altura de un escalón, que servía de basamento á un podio ó *transenna* de un metro de altura, que impedía á los laicos penetrar en el santuario reservado para los ministros del templo.

En la ornamentación de estas vallas de piedra se agotaba el genio inventivo de los artistas de aquella edad, con las múltiples combinaciones de líneas geométricas, tallos ondulantes y otros motivos toma-

dos de la indumentaria, de las miniaturas de los códices y de los restos decorativos de los monumentos visigodos, como puede verse en algunas que aún se conservan, cual la de Santa Cristina de Lena ó la de la basílica de Santianes de Pravia, hoy custodiada en la cripta de la citada iglesia de Jesús, cubierta de relevados dibujos que acusan la presencia del arte visigodo en sus mejores tiempos.

Suponen algunos arqueólogos que la basílica del Salvador no debió contener más que un solo altar, para lo cual interpretan torcidamente las muchas citas y referencias que se encuentran en antiguos documentos, contemporáneos algunos de la fundación del templo, que dicen terminantemente que eran trece (1). Esa errónea opinión ha sido, sin duda, sugerida por el hecho de que las basílicas latinas no tenían más que un sólo ábside, ante el cual se levantaba el único altar; pero en las iglesias asturianas de planta basilical, siguiendo el ejemplo de las visigodas, á cada nave correspondía un ábside, donde necesariamente tenía que albergarse una ara y á veces más, como sucedía en la ovetense, debido á estar dedicada al Salvador del mundo y á los doce Apóstoles (2). El Sr. Amador de los Ríos, en su monografía de la Cámara Santa, publicada en la magna obra *Monumentos arquitectónicos de España*, dice que la miniatura inicial del libro gótico, ó de los testamentos que representa en la zona inferior el Cristo y sus discípulos, es copia exacta del retablo que Alfonso el Casto debió donar al Salvador y que probablemente desaparecería con las restauraciones llevadas á cabo en la Catedral en tiempo de Pelayo Ovetense para ser sustituído por otro más rico y de mayores proporciones. No parece acertada la opinión de este anticuario, y por lo mismo que su autoridad y conocimientos en arqueología y orfebrería religiosa es grande, como lo ha demostrado en su erudito estudio sobre las coronas góticas de Guarrazar y el tesoro de la Cámara Santa, me detendré á combatirla.

(1) El historiador D. Pelayo refiriéndose á la erección de la Catedral por el Rey Casto, dice: «Adjecit non humano sed potius divino hoc praemostrante consilio in parte ipsius principalis altaris dextra apostolorum *sena* altaria totidem positis apostolorum aris in parte sinistra».

(2) El citado Obispo D. Pelayo, al describir la capilla de San Miguel ó Cámara Santa se refiere á los altares del ábside del lado de la Epístola «Altari meridionali in ultima parte ecclesiae Sti. Salvatoris, ubi ascensus fit per gradus.....»; es decir, junto á la escalinata de la Cámara Santa hacia donde está hoy el altar de Santa Teresa en el trozo meridional del crucero. Los primeros historiadores de la monarquía dicen que las iglesias del Rey Casto y San Julián de los Prados tenían cada una tres ábsides y otros tantos altares.

En los siglos VIII y IX, en que fué erigido el altar del Salvador, no se conocían los retablos, tal cual aparece en la miniatura del citado Códice ovetense. Tenían estos muebles la forma de un arca, generalmente de madera, chapeada, como los frontales, de metales preciosos, y se colocaban sobre la mesa del altar en la parte posterior, y en ellos solían guardarse las reliquias de los santos, las actas de los mártires y las joyas que se exhibían en las solemnidades religiosas. Andando el tiempo cambiaron estos retablos de forma, se adosaron á los muros del testero, adquirieron proporciones colosales, elevando sus pináculos y cresterías hasta los arranques de las bóvedas; tan modesto origen tuvieron esas gigantescas máquinas que agobian con su mole los altares de nuestros templos. Los bizantinos fueron los primeros que los usaron, y de ellos los tomaron los occidentales, siendo el más antiguo que se conoce el de San Marcos de Venecia (976), que fué primero *palla* ó frontal, monumento notabilísimo de orfebrería, cuyos caracteres arquitectónicos revelan su procedencia oriental. Le sigue en importancia el que Carlos el Calvo donó á la iglesia abacial de San Dionisio, y desde entonces empezaron á extenderse por Occidente, pero lentamente, porque se oponían á su introducción exigencias del culto, especialmente en las iglesias Catedrales. Como se ve, la aparición de los más antiguos retablos en países que estaban más en contacto con los bizantinos que nosotros, tuvo lugar después del reinado de Alfonso el Casto, en cuyo tiempo mal podía erigirse el del Salvador cuando todavía no estaba en uso en las iglesias occidentales.

Los monjes de Cluny, que tantas innovaciones introdujeron en España, fueron, á mi parecer, los que importaron entre nosotros los retablos. Dos causas, general la una y particular la otra, impedían su admisión en los altares. Sabido es que en las primitivas iglesias el lugar que ocupaba el clero era el fondo del ábside, alrededor del cual y adosadas al muro se levantaban las sillas, descollando en el centro la del obispo ó abad, que se elevaba, como ya he dicho, sobre la de los presbíteros ó monjes. Cualquier objeto voluminoso que se pusiera sobre el altar tenía que impedir al clero la vista del pueblo que ocupaba las naves, á no ser que se alzaran desmesuradamente los sitiales del ábside, como en la Catedral bizantina de Torcello, en Venecia, que parecen situados en las graderías de un anfiteatro. Este fué el motivo de que tardara en introducirse en nuestros templos el uso de los reta-

blos. Los monjes cluniacenses perfeccionaron en los siglos XI y XII la arquitectura, dando á sus monumentos proporciones más vastas que los erigidos por los seculares, en los cuales armonizaban las severas líneas del Arte latino con la risueña ornamentación de las basílicas de Bizancio. Fastuosos, como lo fueron más tarde los Jesuítas, decoraban suntuosamente los santuarios, y con el fin de contemplarlos de frente, trasladaron el coro, del ábside á la nave ó crucero donde estaba el *ambon* ó tribuna reservada á los diáconos, chantres y lectores.

Cuando á fines del reinado de Fernando I esta religiosa milicia invadió nuestro país y comenzó la reforma de la Orden de San Benito, conservábase intacta la liturgia visigoda ó mozárabe, compilada en el siglo VI por San Isidoro. Según las prescripciones de este rito, el preste decía la Misa en la parte posterior del altar, mirando al pueblo; por consiguiente, si los fieles habían de ver los Oficios divinos, era necesario que la mesa estuviera libre de objetos, como el retablo, que interceptaba la vista. Con la importación del ritual latino, realizada en tiempo de Alfonso VI por dichos monjes cluniacenses, y la traslación en esa misma época del coro al sitio que hoy ocupa en nuestros templos, desaparecieron los obstáculos que impedían la introducción de estos muebles, que empezaron á exhibirse entonces en los altares de las iglesias monacales primero, y después en las Catedrales. Consérvanse datos precisos que confirman mi opinión. De la época de Alfonso el Casto tenemos el célebre testamento de 812, en el cual se citan las alhajas y objetos del culto donadas por este monarca al Salvador con fecha posterior á la erección del altar, entre las que no se encuentra el retablo, que si existiera no dejaría de incluirse en aquel curioso inventario. No debió aparecer ni á principios del siglo XII, pues en Asturias se hizo sentir más tarde que en Castilla la influencia de los cluniacenses, introductores de estos muebles. Sugiéreme esta deducción la lectura del catálogo de las obras hechas en la basílica ovetense por el Obispo D. Pelayo, que restauró de nuevo el altar del Salvador y los de algunos Apóstoles, el cual guarda silencio acerca de los retablos, y en verdad que si aquel historiador tan celoso de transmitir á la posteridad cuanto hizo por su diócesis y por su basílica los hubiera eregido, no dejaría de decirlo en aquel curioso documento, en que cuenta el número de vigas que entraron en la restauración de la techumbre de las naves.

El estudio de las iglesias Catedrales más cercanas á la ovetense confirman mi opinión. Sabemos positivamente que la de Santiago no tuvo retablo hasta muy entrado el siglo XII. Ni en la crónica compostelana ni en otros documentos contemporáneos que nos dan algunas noticias de la antigua basílica de Alfonso III se encuentran datos que prueben su existencia. Al Obispo Gelmírez, que levantó el grandioso templo que hoy se admira, se debe la restauración del altar, dándole la nueva forma francesa, sobre el cual se colocó un suntuoso retablo, digna ofrenda de aquel gran Pontífice. Fué destruída tan rica presea en el siglo XVII, pero sabemos de él por Ambrosio de Morales, que le describe cumplidamente en su *Viaje Santo*, poco antes de su desaparición. «Era—dice—como una arca formada de buen talle, en la frontera y tumbado de ella, tan larga como el altar, con figuras de medio relieve, todo plateado, y en medio una plancha grosezuela de plata, con historias, santos también de medio relieve, y en lo alto del tumbado remataba en frontispicio». El conjunto del altar, y en especial el frontal, también de plata, con esculturas medio relevadas, representando escenas religiosas, recordaron al cronista cordobés el de la iglesia de Sahagún, erigido algunos años antes que el de Santiago por los monjes franceses, lo que prueba su procedencia cluniacense, y por tanto perteneciente al estilo románico, como todos los monumentos de arquitectura y orfebrería debidos á aquellos religiosos. Acaso la resistencia que opuso el Cabildo compostelano á la restauración del altar del Apóstol, vencida por la tenacidad de Gelmírez, fué producida por el odio que el país en general profesaba á estos monjes destructores del rito nacional é introductores del monaquismo feudal francés, tan heroicamente combatido por los burgueses sahaguntinos y de Cardeña y por los de la misma ciudad compostelana.

Tampoco consta la existencia de retablos en la iglesia de León antes del reinado de Alfonso VI. Hallábase este antiguo templo, *frigidarium* de las termas de la romana Legio, en los primeros años del gobierno del Conquistador de Toledo, en estado de ruina, tal cual lo dejaron los árabes cuando fué desmantelada la ciudad por Almanzor. El Obispo Pelayo, según dice una escritura del 1073, inserta en la *España Sagrada*, devolvió el culto al abandonado templo, haciendo de nuevo los altares de los ábsides, que fueron enriquecidos con valiosas ofrendas, entre las cuales no aparecen los retablos. Pocos años antes

los Reyes Fernando I y Sancha donaban á la Colegiata de San Isidoro en la misma ciudad, un rico tesoro religioso que recuerda los de Monza y Guarrazar, del que se conserva un detallado catálogo, cuyo silencio respecto de estos muebles revela que no existían entonces en aquella basílica, á no ser que quiera considerarse como tal el arca argentina que guardaba las cenizas de San Isidoro, expuestas á la adoración de los fieles en sus altares (1).

Sin embargo, el ejemplo de las grandes basílicas románicas construídas en los siglos XI y XII, cuyos altares ostentaban magníficos retablos, como los citados de Sahagún y Compostela, tenía forzosamente que ser imitado en la ovetense, pero el que exornaba la Sagrada Mesa del Salvador no debió ser una obra maestra de orfebrería, á juzgar por su escasa duración. El sucesor del Obispo D. Guillén de Monteverde, que levantó la actual capilla mayor, D. Diego Ramírez de Guzmán, hizo, según consta en documentos del Archivo catedral, un nuevo retablo, enriquecido con los metales preciosos del anterior, destacándose entre sus piedras un camafeo de cornalina, acaso romano, como los que embellecían las cruces votivas de la Cámara Santa, cobijados altar y retablo bajo un magnífico ciborio de madera tallada, cuajado de imaginería y de afiligranada crestería, construído en 1497, que fué ofrecido por el Cabildo al maestro Giralte cuando contrató la estupenda máquina que se eleva hasta los ventanales del ábside (2).

Acaso le sugeriría al Sr. Amador de los Ríos la idea de que la composición de la zona inferior de la miniatura de la donación del Rey Casto, que representa el Cristo en la *Vesica piscis* y los doce Apóstoles, cada uno albergado bajo un arco, era tomada de la del primitivo altar del Salvador, por la semejanza del asunto con la del célebre retablo donado por el emperador Enrique á la Catedral de Basilea, obra del siglo XI, hoy custodiado en el Museo Cluny. En efecto, era éste general-

(1) Existen algunas donaciones del tiempo de la monarquía que comienzan con las de Alfonso I y Adelgastro á los monasterios de Covadonga y Obona. Ni en ellas, ni en las de Ordoño I y Alfonso III que citan las alhajas ofrendadas al Salvador aparecen los retablos.

(2) El Ilmo. Arzobispo de Valladolid, Sr. Cos, que me ha comunicado esta referencia al primitivo altar, siendo canónigo Magistral de la iglesia ovetense, copió y extractó numerosos documentos de su rico archivo, formando un volumen solo los que se refieren á la construcción del retablo. Es de sentir que este erudito trabajo histórico y arqueológico esté inédito, privando á los que se ocupan en investigar el pasado de la Catedral y del Obispado de datos valiosos que debieran ser publicados.

mente el motivo de la escultura de estos muebles, pero no se empleaba exclusivamente en ellos, apareciendo desde los primeros tiempos de la Iglesia en los mosaicos de los cascarones de los ábsides de las basílicas latinas, en los sarcófagos cristianos; y más tarde en frontales, relicarios, pinturas murales, y sobre todo en los códices, exornados casi siempre de arquerías con santos. Idéntica composición que la del Libro gótico es la del arca de las reliquias de la Cámara Santa, en cuyo frente se ve al Señor en la *Vesica piscis* rodeado de sus discípulos, colocados en dos filas en vez de tres que aparecen en aquél. Este mismo asunto debió estar representado en los dos retablos que tuvo el altar de la basílica ovetense, dada su dedicación al Salvador y á los doce Apóstoles, siendo el segundo, como ya dije, destruído á principios del siglo XVI, yendo sus repujadas esculturas al crisol del platero, para con su producto contribuir á la construcción de la monumental y aparatosa arquitectura gótica que cubre los muros del ábside, debida á los entalladores Giralte y Balmaseda.

DEPENDENCIAS DE LA CATEDRAL

Baptisterio. — Las Catedrales hispano-romanas y visigodas, siguiendo el ejemplo de las basílicas constantinianas, tenían delante de sus fachadas, baptisterios, pequeños templos de planta cuadrada, circular ó cruciforme, dedicados al Precursor del Mesías, en donde estaba la pila del bautismo. No nos quedan de ellas más que vagas referencias de Paulo Diácono, y otros autores de aquella Edad, si bien algunos arqueólogos suponen que San Miguel de Tarrasa, en Cataluña, por la disposición del trazado semejante al de esas iglesias, era el baptisterio de la Sede Egarense. En el siglo VII, poco antes de la venida de los visigodos á Asturias, cayó en desuso el bautismo por *inmersión,* haciéndose por *aspersión,* para lo cual no eran necesarias grandes piscinas, sustituyéndolas cubetas ó labros de antiguas termas, situados en los atrios ó pórticos exteriores ó albergándose dentro de los templos en las naves laterales al lado de los ingresos.

Obedeciendo á esta nueva costumbre, no se levantó en la basílica ovetense un edificio especial destinado á este uso, pues si así fuera tendría un altar bajo la advocación del Bautista, que sería citado por Alfonso el Casto en su donación de 812, por los primeros historiadores

y especialmente por el Obispo D. Pelayo. La iglesia del Salvador, como la mayor parte de las Catedrales construídas ó restauradas en aquel tiempo, tenía delante de una de sus fachadas una pequeña plaza (platea) rectangular, limitada por un muro de altura de apoyo, llamada *Paradisium*, en medio de la cual se alzaba la fuente del baptisterio albergada en un templete sostenido por columnas (1).

El culto que se rendía al Precursor era tan ferviente, que además de tener altares en los ábsides de las iglesias catedrales del tiempo de la monarquía asturiana, se le dedicaban pequeños templos aislados é independientes, situados en el cementerio que rodeaba la basílica, cerca de los ingresos de los cruceros. Entre los monumentos religiosos construídos por Alfonso el Casto, cita el Obispo D. Pelayo en una de sus interpolaciones en la Crónica de Sebastián de Salamanca, la iglesia de San Juan Bautista en el lado septentrional, próxima á la basílica de Santa María (2). En el templo compostelano, levantado por Alfonso II y reedificado en más vastas proporciones por el Rey Magno, no debió existir fuente bautismal, porque sólo las tenían las iglesias episcopales, y todavía no se había hecho la traslación de la Sede Iriense; por consiguiente, la pequeña capilla dedicada al Bautista, situada junto al brazo meridional, citada en antiguos documentos, no puede considerarse como baptisterio, haciéndose posteriormente las abluciones en la hermosa fuente descrita por Aymericus, semejante á la ovetense, aunque superior en belleza artística (3).

La disposicion del baptisterio de la Catedral de León era diferente de la de los demás templos episcopales. Los reyes de Asturias, como los monarcas francos de la época Merovingia, que moraban en las termas romanas de París, fijaron su residencia en las de la Colonia Septima Gemina, cedidas por Ordoño I al Obispo Legionense para iglesia

(1) La citada donación de D.ª Urraca la Asturiana á la iglesia ovetense dice entre otras cosas: «dono iuxta muros ipsius eclesiae Sti. Salvatoris Palatia regalia cum *platea* sua juxta fontem Baptisteri qui vocatur Paradisius». En esta misma donación se le llama Baptisterio Paradisi. Cuando se hizo la fachada de la actual basílica gótica á fines del siglo XV se cerró con una valla de piedra y asientos una faja de terreno unida al pórtico del templo que recuerda el Paraiso de la vieja basílica, el *parvis* de las iglesias francesas contemporáneas de la ovetense. Todavía se llama Paraiso en Orense al pórtico de la Catedral.

(2) Subjungitur ipsi ecclesiae Ste. Mariae templum in memoriam Sti. Ioannis baptiste constitum.

(3) Al lado de la Catedral de Orense estaba la iglesia de San Juan, que supone el Sr. Murguía era el baptisterio de la primitiva basílica.

Catedral, dedicando tres grandes salas á albergar los altares: en la mayor, *frigidarium*, el de la Virgen María, y en las de los lados los del Salvador y de San Juan Bautista, donde probablemente estaría la pila bautismal. Después de la destrucción de la ciudad por Almanzor, tardó, como he dicho, en restablecerse el culto en la vieja Catedral hasta el año de 1073, en que fueron restaurados los altares por el Obispo D. Pelayo, trasladándose, dice este Prelado, *el lugar del baptisterio á la sala donde estaba el refectorio.*

Claustro.—En el lado meridional del atrio ó cementerio estaban las numerosas dependencias de la basilica, entre las cuales se alzaban las habitaciones de los presbíteros afectos al servicio de los altares del Salvador, que como los monjes, hacían vida común bajo la regla Benedictina. Estos clérigos tenían un jefe, el Abad, que no ejercía el cargo por elección, sino como delegado del Obispo, que era una autoridad absoluta en la Catedral. No existen referencias á la *claustra* del siglo IX, que debió ser pequeña y mezquina, habiendo sufrido reparaciones en tiempo de Alfonso VI cuando se construyó la antigua torre y se vistió la Cámara Santa con las galas del Románico, de la que sólo quedan escasos fragmentos de viejas tumbas y algunas inscripciones sepulcrales como la del Obispo é historiador D. Pelayo, incrustadas en los muros del magnífico claustro gótico levantado en la décimatercia centuria. El Sr. Cabeda, en su Historia de Oviedo, duda de la existencia del claustro en los días de la monarquía, en la suposición de que los clérigos de la Sede no vivían en comunidad, cuando se sabe positivamente que las Catedrales más próximas á la ovetense los tenían como el de la Iglesia compostelana, citado por el cronista Argaiz (1)

Torre.—Precisamente en la época de Alfonso II, cuando se construyó la basílica del Salvador, comenzaron á elevarse en Italia y en Francia torres para albergar los signos ó campanas que llamaban á los fieles á los oficios divinos. Aparecen primero en Rávena, Roma y Verona; unas de planta circular, como las de los recintos murados, y otras cuadradas con pisos de arquerías que recuerdan las construídas más tarde durante el período románico. Suponen algunos arqueólogos que

(1) Alfonso el Casto rodeó la iglesia de Santiago de construcciones religiosas, entre ellas un claustro con dependencias para que vivieran los monjes bajo la regla Benedictina. *(Soledad laureada,* tomo III, pág. 333.) Una escritura otorgada por Alfonso VI relata las obras que aquel monarca hizo en Santiago.

ya existían en España en la época visigoda, apoyándose en los textos de los historiadores de aquellos tiempos, como Paulo Diácono y posteriormente en los de Eulogio de Córdoba (1). Esas torres, según el sentido que á esta palabra daban los romanos, eran los cuerpos más elevados de los edificios monumentales y de los palacios de los Reyes *(regumque turres)* como el célebre *Septizonium* del Palatino. Las basílicas visigodas, como sus sucesoras las de Asturias, imitando las constantinianas, solían tener el crucero más elevado que la nave central y ésta dominando las laterales, afectando el conjunto una forma piramidal, terminadas sus fachadas en agudos piñones, coronados de cruces de brazos iguales como la de los Angeles: esas eran las torres, los arces, los pináculos á que se refieren dichos historiadores.

Los signos ó campanas que había en aquellos templos eran de pequeñas dimensiones, como la que el Abad Sansón donó á la basílica de San Sebastián en la sierra de Córdoba, hoy custodiada en el museo de aquella ciudad, y no se necesitaban elevadas construcciones para albergarlas (2). Las iglesias francesas de la época Merovingia solían tener sobre el crucero unos campanarios de madera terminados con flechas, citados con frecuencia por los historiadores de aquel país. El poeta Fortunato cantó en verso la belleza de la basílica Catedral de Nantes que el Obispo Félix había construído en el año de 570, y dice que sobre los muros del crucero se elevaba una torre cuadrada de varios pisos que se iba estrechando y haciéndose redonda rematando en punta. Alarico II, Rey visigodo, quejándose un día de que la torre de

(1) Dice Paulo Diácono en la vida de Fidel, que en la basílica de Santa Eulalia: «in ipso sacratisimo templo celsa *turrium* fastigia sublimi produxit in arce». (Vida de los Padres emeritenses.) San Eulogio en su apologético núm. 8, refiriéndose á la intolerancia de los árabes, dice: «Basilicarum *turres* everteret, templorum arces derueret, et excelsa pinaculorum prosterneret et quae signorum gestamina erat ad conventum canonicorum quotidie Christicolis innuendum». El Sr. Tubino, en sus «Estudios sobre el Arte en España», refiriéndose á la arquitectura visigoda, dice que el Obispo Fidel levantó en Santa Eulalia de Mérida, unido al edificio antiguo, «altos y bien dispuestos campanarios», traducción errónea del texto de Paulo Diácono.

(2) En los testamentos más antiguos del siglo VIII, hechos por Alfonso I al monasterio de Covadonga y de Adelgastro, hijo de Silo, al de Obona, donan cada uno *duas campanas de ferro*. Las de los templos antiguos de Francia desaparecieron cuando la Revolución. La de Moissac, refundida en 1845, dice Viollet-le-Duc era del 1270. Supérale en antigüedad la célebre Wamba, hoy existente en la torre gótica de la Catedral, que lleva la fecha de 1219. Aún se ve en la torre vieja, en el centro de la bóveda, el hueco por donde la elevaron, cuya forma oval acusa su antigua procedencia.

San Félix de Narbona le impedía la vista de su palacio, uno de sus ministros se apresuró á demoler un piso del campanil. Un dibujo antiguo de la iglesia de Saint Riquier, construída en 799, le pinta con dos cruceros y sobre ellos dos torres con campanarios redondos de tres cuerpos de madera, á los que llamaban *Machina*. Pudiera creerse que los visigodos dominadores del Mediodía de Francia, en cuyas iglesias se alzaban esas extrañas torres denominadas también *Tristeguœ*, las hubieran reproducido en las iglesias españolas, lo que no es probable, porque en los edificios civiles y religiosos que entonces se hacían aquende el Pirineo, el material de construcción preferido era la piedra, como en tiempo de los romanos, mientras que los francos empleaban la madera, abundante en aquel país, y de ahí la terminación de los cruceros con torres y chapiteles, que si no tenían carácter artístico no dejaban de ofrecer un aspecto pintoresco (1).

Aunque no sabemos fijamente el sitio que ocupaban los signos en las iglesias visigodas, es de suponer que tendrían el mismo que en las asturianas, sus sucesoras, en espadañas de uno, dos y hasta tres vanos elevados sobre los piñones de las fachadas como en las basílicas de Santullano y San Salvador de Valdediós, y si el templo tenía vestíbulo ó narthex y coro alto, se alzaban sobre el muro interior, que parecían surgir del tejado, como en Santianes de Pravia y Santa María de Naranco. La iglesia del Salvador tenía seguramente una espadaña, cuyos vanos, á juzgar por las que nos quedan de aquel tiempo, estaban cerrados de arcos de medio punto, descansando sus arranques sobre impostillas, terminada en agudo frontón que remataba con el símbolo de la Redención. La espadaña se perpetuó en las iglesias asturianas, especialmente en las rurales, donde apenas se ven torres, dado lo costoso de su construcción. Un arqueólogo moderno ha emitido la idea de que las torres han sido traídas á nuestros templos por los monjes cordobeses, venidos á Asturias en el siglo IX, que las harían en sus monasterios imitando los alminares de las mezquitas; lo que es un error, pues el de

(1) El uso de materiales tan diferentes dió distinto aspecto á los monumentos religiosos de uno y otro país, lo que llamó la atención de los historiadores francos. En la vida de St. Ouen, Obispo de Ruan, hacia la mitad del siglo VIII, se lee lo siguiente: «illo vero basilica in qua sancta ejus membra quiescunt murum *opus quadris lapidibus gothica manu* a primo Clotario Francorum rege olim noviliter constructa fuit». Este mismo hecho cita Batissier referente á las actas de St. Ouen: «miro fertur opere constructa ab articibus gothis».

la Aljama de Córdoba, que fué la primera que lo tuvo, se construyó en los comienzos de la siguiente centuria, por Abderramán III.

Los monjes de Cluny, que tantas innovaciones introdujeron en nuestro país, desterraron de los templos monumentales las humildes espadañas, substituyéndoles con elevadas torres situadas á uno y otro lado del imafronte ó sobre los cuatro arcos del crucero, y cuando la basílica era antigua, alzábase inmediata á una de las naves laterales. Esto sucedió en la del Salvador, tanto por cumplir las prescripciones de la nueva arquitectura importada por aquellos monjes, como por la necesidad que había de albergar las campanas, que adquirieron proporciones mayores, en edificios cubiertos, y de sólidos y resistentes muros. Entonces se levantó la vieja torre de la Catedral, hermosa muestra del arte Románico, severa y desnuda en su zona inferior, que recuerda las obras militares de que el Rey Casto circuyó la iglesia del Salvador para preservarla de las depredaciones de los árabes, y de las que acaso formaría parte; graciosa y elegante en las arquerías del último cuerpo, con sus arcos de herradura sostenidos por columnas coronadas de abultados capiteles, sus robustos contrafuertes que sufren el empuje de su bóveda, y su cornisamento exornado de graciosos canecillos.

MONASTERIOS ANTE-ALTARES DEL SALVADOR

San Vicente.—Cuando Alfonso II reedificó la primitiva basílica del Salvador no restauró la iglesia del levita y mártir Vicente, á cuya sombra había nacido y desarrollado la ciudad, y ni siquiera le dedicaron un altar en el nuevo templo como á los Santos Julián y Basilisa. Aunque no quedan noticias de la existencia de este monasterio, en el largo período comprendido entre el reinado de Alfonso el Casto y el de Fernando I, sabemos que no fué suprimido, continuando su comunidad haciendo vida monástica bajo la regla Benedictina, ejerciendo el cargo de capellanes reales adscriptos al servicio divino de la iglesia del Rey Casto, por lo que se le suele llamar en antiguos documentos monasterio de Santa María; lo mismo que los monjes de San Martín de Santiago, no teniendo templo propio ante el altar del Apóstol, iban á celebrar el culto en la *Corticella*, pequeña basílica situada en el lado septentrional de la Catedral compostelana. En esta venerable iglesia, que por ser el panteón de los Reyes de Asturias era llamada *Capella Regum*, se

reunían para cumplir sus fines religiosos los presbíteros del Salvador, que también hacían vida canónica, los monjes de San Vicente y las vírgenes del Señor del monasterio de San Juan. En sus humildes naves, aquellas corporaciones monásticas, y desde el siglo XIII los canónigos de la Catedral, han elevado á Dios ante la tumba de Alfonso el Casto las oraciones que la iglesia ovetense le había dedicado, no interrumpidas un solo día en el transcurso de once siglos (1).

En el largo tiempo que el monasterio estuvo incorporado á la basílica del Salvador no tuvo Abad propio, cuyo cargo ejercía el Obispo, lo mismo que la administración de sus bienes. Al iniciarse en Asturias la reforma de las Ordenes religiosas en el siglo XI, realizada en la siguiente centuria, suprimiéronse los monasterios dúplices y de propiedad, transmitida y fraccionada por herencia, y se crearon, á imitación de los de Castilla, otros poco numerosos, bien dotados con los bienes de los suprimidos y las donaciones de los Reyes y magnates. Entonces se separó el monasterio de San Vicente de la Catedral, recuperó sus propiedades, adquirió otras, entre las que se contaban muchos de los pequeños conventos dúplices, que para conservar su recuerdo quedaron convertidos en prioratos. El primer abad que tuvo el monasterio después de su separación fué el monje Fuertes, del que hay noticias escasas, sabiéndose que falleció en 1066 en los comienzos del reinado de Alfonso VI. Al hacerse independiente la Comunidad cesó de prestar servicio religioso en la capilla del Rey Casto, que en adelante lo ejercieron los ministros del Salvador, y entonces construyeron aquellos monjes un hermoso templo de tres naves con cripta, cubierta la central de bóveda de medio cañón, alzándose sobre el crucero una cúpula ó cimborrio y claraboyas en la capilla mayor, decorado el edificio con los primores del arte Románico que aparecía entonces en Asturias, el cual fué derribado á fines del siglo XVI, siendo abad el gran historiador de la Orden Benedictina, el P. Yepes, alzando en su lugar la actual iglesia que no llama la atención por su belleza artística, sino porque guarda las cenizas de otro benedictino eminentísimo: el P. Feijó. En el antiguo claustro estaban las tumbas de los abades, cuyas inscripciones nos ha transmitido Tirso de Avilés (2).

(1) En la lista de los altares que el Obispo D. Pelayo restauró é hizo de nuevo en la basílica ovetense y en sus inmediaciones, se cita el de San Vicente. Sin duda se refiere al erigido en el templo románico, construído en tiempo de dicho Prelado.

(2) El claustro actual, del siglo XVI, está cubierto de una bellísima bóveda de

San Pelayo.—Hay quien afirma que este monasterio era el de Santianes de Pravia fundado por Silo, donde su esposa Adosinda, siguiendo el ejemplo de las Reinas viudas de aquel tiempo, se retiró á hacer vida religiosa, siendo trasladada esta santa casa á Oviedo ante los altares del Salvador en el siglo IX; lo que no es cierto, pues en el testamento de Alfonso III de 905 consta que continuaba allí la institución monástica creada por el citado Monarca en las pintorescas márgenes del Nalón, y si es verdad que este convento se anexionó al ovetense, fué siglos después, cuando se realizó en Asturias la supresión de los pequeños monasterios. Alfonso el Casto creó en Oviedo un asilo para las señoras de estirpe regia y de la alta nobleza, cuya situación era la misma que hoy tiene, separándole de la basílica Catedral el cementerio, que por estar dedicado por aquella parte á enterramiento de las monjas se le conocía con el nombre de *Cementerium Puellarum*. Es muy extraño que el monasterio haya sido dúplice, es decir, de hombres y mujeres, si bien dominaría el elemento femenino, dado el motivo de la fundación, que era para albergar princesas y elevadas damas. Acaso aquellos monjes tendrían la misión de celebrar el culto en la iglesia de San Juan, viviendo allí con el carácter de capellanes como los presbíteros del Salvador (1).

La citada iglesia era de planta basilical, por consiguiente, debió tener tres naves y otros tantos ábsides; pero sufrió la suerte que la de San Vicente, siendo restaurada en el siglo XVII cuando la total reedificación del monasterio. Al finar la décima centuria adquirió esta casa gran importancia con la presencia en sus altares de las reliquias del niño mártir Pelayo de Córdoba, traídas de León, para evitar que los

crucería que refleja el estilo de Juan de Badajoz que tan hermosas obras arquitectónicas ha ejecutado en León en aquel tiempo. Lástima que en el siglo XVIII le hayan sobrepuesto un piso vestido del más feo y disparatado barroquismo. Yepes hizo de este monasterio una admirable monografía histórica.

(1) En una de las interpolaciones hechas por el cronista D. Pelayo en la Historia de Sebastián de Salamanca, dice: «subjungitur ibi ecclesiae Stæ. Mariae templum in memoriam S. Ioannis Baptistae constitutum in quo traslatum est corpus Beati Pelagi martyris post multum annorum descursum qui sub rege Abderraman Corduba in civitate subiit martirium». También se refiere á este templo una escritura de dicho monasterio de la Era 1035 en la cual el Rey B rmudo II, el Gotoso, dice: «Veremundus rex Magni Ordini proles parveni in provinciam asturiensem, ad dominos gloriosos Sanctum Ioannem Baptistam et Sanctum Pelagium quorum *basilica* sita est in Sede metropolitana Oveto in *cimiterio Puellarum*, etc. Yepes; Crónica de San Benito, centuria IV-342. Fernando I hizo una arca de cedro chapeada de plata dorada con imaginería, para guardar las cenizas de San Pelayo.

árabes las profanaran cuando aquella ciudad fué destruída por Almanzor, por la viuda de Sancho el Craso y las Princesas Teresa y Sancha, hijas de Bermudo II, que tomaron el velo en este monasterio. Atraídos por la devoción al santo Infante vinieron en romería Fernando I y su esposa Sancha, que viendo la humilde caja en que yacían sus cenizas hicieron otra de ricos metales, poniéndola en lugar alto para que la vieran los fieles, acaso colgada de la flecha del ciborio como otras arquetas de aquel tiempo, pendiente de argentea cadena; pero no restauró el viejo altar, que lo fué por el Obispo D. Pelayo á principios del siglo XII.

El claustro era muy notable por contener las tumbas de las abadesas, cuyas inscripciones, como las del de San Vicente, están consignadas en los manuscritos del canónigo Tirso de Avilés. Si pudiéramos dar fe á una leyenda de la Edad Media, diría con los cronistas del siglo XVI que allí estaba sepultada D.ª Sancha, la madre de Bernardo del Carpio, recluída en aquella casa por el Rey Alfonso el Casto. Para regalo de los peregrinos que de todas partes acudían á orar ante las reliquias de San Pelayo y de la Cámara Santa, las monjas fundaron un hospital dependiente del convento, que no hay que confundir con el que del mismo nombre de San Juan y con igual objeto tenía el Cabildo en el palacio de Alfonso el Magno (1). Una costumbre se conservaba á fines del siglo XVI que recuerda el tiempo en que las tres Comunidades se reunían en la capilla del Rey Casto para orar en común. Cuenta el P. Yepes que en el aniversario de la muerte de Alfonso el Casto iban el Cabildo, los monjes de San Vicente y el Regimiento de la ciudad á cantar responsos por el alma de aquel gran Monarca, y las monjas les contestaban desde su claustro, que estaba pared por medio, oyéndose sus cantos á través de un elevado luneto que perforaba el muro. La antigua puerta de comunicación por donde entraba la Comunidad al templo estaba tapiada desde el pontificado de D. Gutierre de Toledo que obligó á las religiosas á vivir en absoluta clausura.

Monasterios de Herederos. — Este era el nombre de unos pequeños conventos que había en el cementerio, de propiedad particular, donde los individuos de una familia hacían vida monástica bajo la regla de San Benito. A la muerte del fundador, el monasterio y sus bienes se dividían en tantas partes cuantos eran los herederos y sus descendien-

(1) Yepes. *Crónica de San Benito*, tomo III, pág. 340.

tes, lo que daba lugar á querellas y litigios sobre la posesión de las minúsculas parcelas, que al fin terminaban con la cesión ó venta á la Sede ovetense. Unese á esto la relajación de las costumbres, que no debían ser muy edificantes viviendo juntos en estrechas y mezquinas celdas hombres y mujeres, lo que dió lugar á la supresión de estas casas justamente llevada á cabo por el Papa Pascual, siendo Arzobispo compostelano el célebre D. Diego Gelmírez (1).

Santa Marina.—A mediados del siglo XI, la Condesa Munia Domna, viuda de Gundemaro Pinioliz, era poseedora del convento é iglesia de la Virgen Marina, que padeció el martirio en Orense cuando las persecuciones paganas, y á quien en Galicia y Asturias se profesaba ardiente culto. Estaba situado este monasterio á espalda de la iglesia de San Tirso, hacia donde hoy está la capilla de Santa Bárbara, siendo donado por aquella señora á su hijastro Gunterodo Gundemariz, con cláusula de que á su fallecimiento fuera devuelto á la Sede ovetense, á la que había pertenecido en la anterior centuria (2). No debió realizarse totalmente esta cesión, porque en 1124, Osorio Peláiz y Gelvira Froilaz no donaron más que una parte, poseyendo las restantes sus hijos y nietos, hasta que al fin el Cabildo se hizo dueño absoluto del templo y del monasterio (3). Suprimido éste, como todos los de su clase, se trasladó el culto á la cripta de la iglesia de San Vicente, donde estaba su altar, y en la escalera de bajada aparecía incrustada en el muro la inscripción de la antigua capilla, copiada por el Padre Yepes é inserta en su Crónica de San Benito (4).

Santa Cruz.—Este monasterio existía en el siglo X y debió ser de fundación real, pues la Reina Velasquita, esposa de Bermudo el Goto-

(1) Decía el Pontífice romano al Prelado en 1103 sobre estos monasterios dúplices: «Illud omnino incongruum est quod per regionem vestram monachos cum sanctis monialibus habitare audimus, ad quod resecandum inmiat est qui praesenciarum simul sunt divisis longe habitaculis separentur». (Sandoval. Cinco Obispos.)

(2) «...et alio monasterio Sanctae Marinae fundato in cimiterio suprafate Sedis juxta ecclesiam beati Tirsi». (Libro gótico.)

(3) D.ª Gontrodo Osorez, conocida por D.ª Sol, donó las parcelas que tenía en este monasterio al Salvador. Era tal la subdivisión de la propiedad de los monasterios dúplices, ó de familia y de sus bienes, que los dueños, dado el escaso valor de las partes que les correspondían, los dejaban abandonados.

(4) Dice así la inscripción: «Hoc altare consecravit Ioannes episcopus ovetensis in honore Ste. Marinae in quo recondite sunt hec reliquiae Sti. Nicolai episcopi. Ste. Mariae Magdalenae, Ste. Agatae, Ste. Agnesi, Ste. Eulaliae Virginis, de pane cene domini, et multe aliae reliquiae Sanctorum». Era 1063 (1025.)



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

OVIEDO

Abside de la Cámara Santa

so, lo donó en la Era de 1024 á la iglesia del Salvador, cuyo testamento fue confirmado por Urraca, la hija de Alfonso VI. que por las ambiguas frases del documento, parece que estaba situado en el cementerio, próximo á la basílica del Rey Casto.

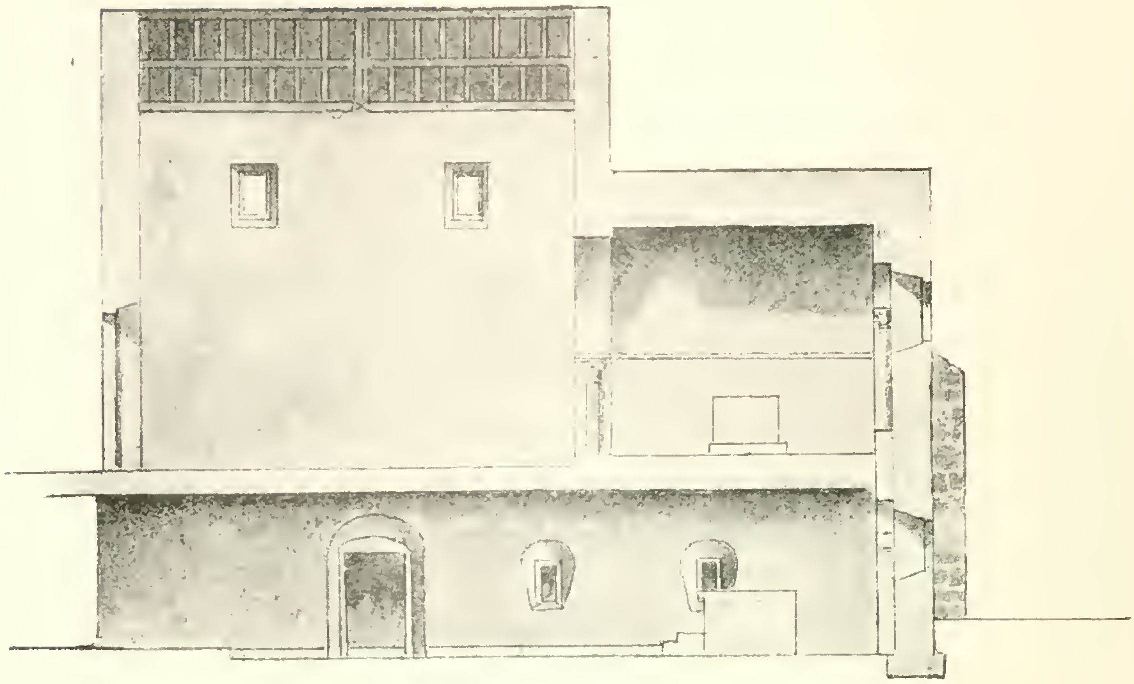
Existían en el atrio otros dos conventos bajo la advocación de Santa Agata y Santa María, que fueron de los poderosos Condes don Fernando y D.ª Enderquina, quienes por convenio celebrado con el Obispo D. Pelayo en 1104, reconocen pertenecer á la Sede ovetense (1). El primero se alzaba próximo á la iglesia de San Tirso, y el segundo al lado de San Andrés. No hay noticia de que hubiera en el cementerio ni en la ciudad un templo con ese nombre, y es probable que este monasterio estuviera cerca del ábside septentrional de la basílica del Salvador, donde se albergaba el altar de dicho Apóstol.

IGLESIAS ANTE-ALTARES DEL SALVADOR

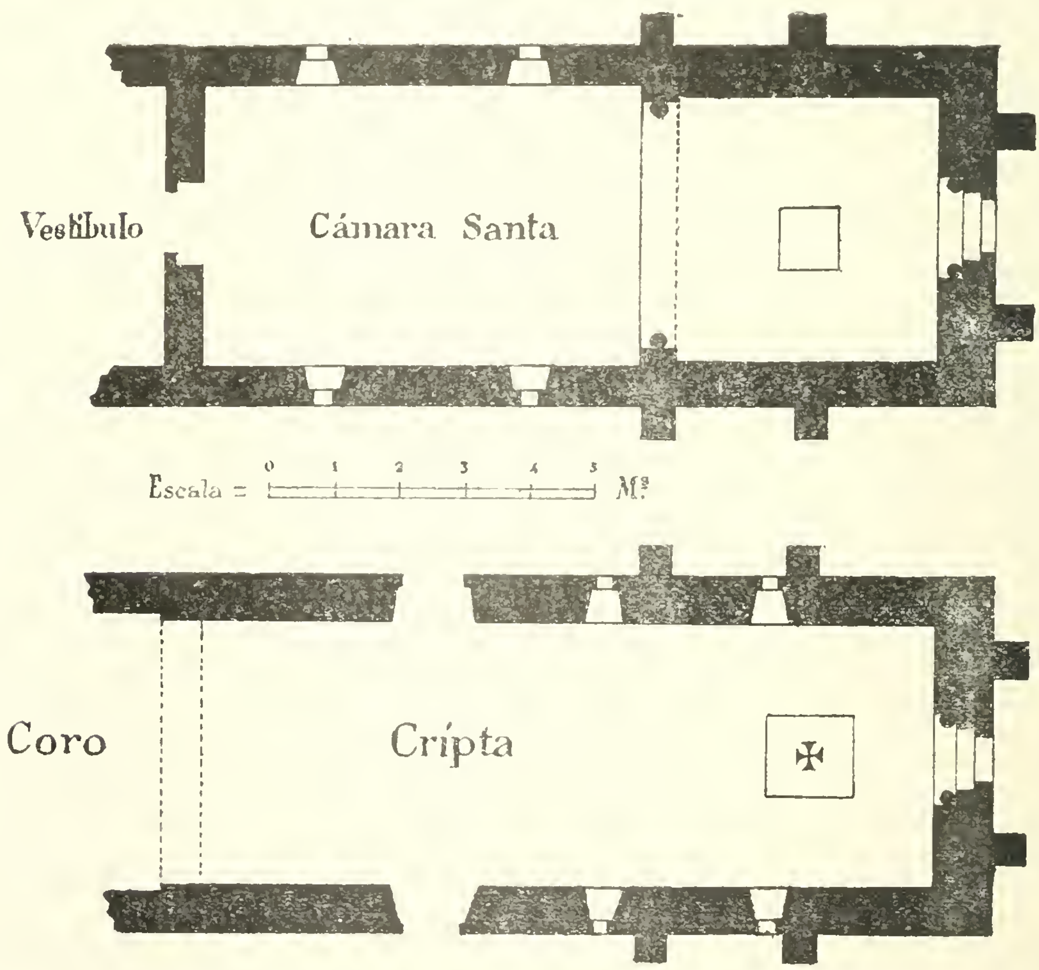
La Cámara Santa.—Esta pequeña iglesia, como todas las que rodeaban la basílica Catedral, fué construída después del año de 816, en que cesaron las irrupciones de los árabes en Asturias, que produjeron la destrucción de la mayor parte de los monumentos religiosos. Si el Rey Casto hubiera levantado los templos ante-altares con anterioridad á las donaciones de 812, de seguro que serían citadas en aquellos testamentos con los edificios civiles que para embellecimiento de la capital y regalo de sus habitantes había alzado en los primeros años de su reinado (2). La Cámara Santa aparecía aislada como un tabernáculo en el atrio que circuye la Catedral, y á su alrededor se inhumaban, á la sombra de las santas reliquias, los ministros adscriptos al culto, los cuales tenían sus viviendas en el inmediato claustro, donde hacían vida común. Desgraciadamente no se puede contemplar este venerable monumento exteriormente, ocultos y confundidos los muros de la fachada principal y laterales con los de la moderna basílica, pudiendo go-

(1) «...monasterios qui sunt in Oveto in atrium Salvatoris nostri quos vocitant Sante Agathe martyris iuxta ecclesia sancti Tyrsi et monasterium sancte Marie secus Sanctus Andreas». (Archivo Catedral. Ciriaco M. Vigil, Epigrafía asturiana.)

(2) «Altari meridionali in ultima parte ecclesiae ubi ascensio fit per gradus Sti. Michaelis archangelis Ecclesiam Rex beate memoriae possuit ubi securitatem loci adhibitis tamen multiplicate serrarum ferri archam gloriosisimam transtulit. (Pelayo Ovetense. Historia del arca de las Reliquias.)



Alzado de la cripta y Cámara Santa.



zarse tan sólo de la vista del testero, aunque algo alterado por posteriores restauraciones.

Púsose la Cámara bajo la advocación de San Miguel, al que solían dedicar en aquel tiempo las capillas de los cementerios para orar ante su imagen — ya que no ante sus reliquias — por los muertos, cuyas almas pesaba el día del Juicio final, y como arcángel guerrero ahuyentaba con su espada los espíritus malignos que querían turbar la paz de los sepulcros. El ilustre Monarca, su fundador, la destinó para custodia de las reliquias que los cristianos venidos del interior de España habían traído y escondido en las asperezas de las montañas del Aramo, mientras duró la dominación de los árabes y sus excursiones por Asturias. A juzgar por el silencio de los historiadores contemporáneos y de los testamentos reales, no parece que se erigió en esta iglesia una ara dedicada al Santo titular, sirviendo de sagrada mesa el arca de las reliquias, ricamente decorada más tarde de argentinos relieves, representando al Señor en la *Vesica piscis*, los doce Apóstoles y escenas de la vida de Jesús y de la Virgen.

Para preservar el sagrado tesoro de la humedad se elevó la Cámara sobre una cripta, convertida en templo independiente con el título de la Virgen Leocadia, que padeció el martirio en la cuarta centuria, en Toledo, donde yacían sus cenizas en la iglesia que aún lleva su nombre en la ciudad imperial (1). No debió existir la inscripción votiva del tiempo de la fundación á que se refiere Cabrera de Córdoba, pues hubiera sido copiada por sus contemporáneos Morales y Tirso de Avilés (2). La planta de este obscuro antro es rectangular, de 12,25 metros de largo desde el ángulo saliente del coro, por 4,05 metros de ancho, y una altura de 2,60 metros desde la rasante del pavimento, que

(1) «...fecit quoque Sante Leocadiae basilicam fornitio opere cumulatam super quam fieret domus ubi celsiori loco arca sancta a fidelibus adoretur». (Crónica del Albeldense.)

«Infra basilicam Sti. Michaelis supra scriptam in honorem S. Virginis Christi Leocadia stat opere firmo lapidem accurata quae habetur venerabilis multis ibi repositis preciosorum martyribus reliquiis.» (Pelayo Ovetense. Hist. de las Reliquias.) Las cenizas de esta Santa, según cuentan sus biógrafos, fueron llevadas á Flandes en el siglo XI y de allí las trajeron á Toledo en tiempo de Felipe II.

(2) Dice este historiador (tomo III, pág. 67), «que el Rey D. Alonso el Casto edificó á Sta. Leocadia en Oviedo la capilla que conserva su nombre en la Catedral, de maravillosa arquitectura para aquel tiempo, con bóveda y tribuna, mármoles bien labrados, y sobre ella está edificada la capilla de San Miguel que llaman Cámara Santa. Esto muestra la inscripción de letra gótica antiquísima.»

es la misma roca, hasta la clave de la bóveda, de medio cañón, sin torales ni resaltos, que arranca de un basamento que sirve de asiento, semejante al de la cripta de Santa María de Naranco. Alzase en el extremo oriental el Santuario elevado sobre el nivel del suelo, y á los pies el coro, en cuyo muro de cerramiento correspondiente al imafronte, se ve un arco semicircular, hoy tapiado, que parece ser el primitivo ingreso. Perforan la pared septentrional y la bóveda una puerta y dos ventanas, hoy sin uso por haber adosado al paramento exterior, en el siglo XVII, una de las capillas de la girola de la Catedral. La entrada á la cripta se hace actualmente por un ingreso abierto en el muro del claustro, y en la arista del luneto se percibe la rosca de ladrillo de que está formada la bóveda. Es notable la pequeña ventana del ábside, único vano que tiene carácter arquitectónico, por donde penetra la escasa luz que ilumina esta lúgubre estancia. La forma por el interior un arquito de medio punto sostenido por dos fustes, albergados en los codillos de las jambas, coronados de rectangulares capiteles, desnudos de hojas y tallos, y exteriormente afecta el hueco forma cuadrada, de robustos sillares sin molduras, cerrado de espesa reja de hierro.

En la clave de la bóveda, sobre el ara, se ven unos férreos y gruesos anillos de los que pendían la paloma eucarística, cruces y la arqueta con las reliquias de la Virgen toledana, como en la Cámara alta estaba expuesta del mismo modo las de la Emeritense. La celosa Comisión de Monumentos históricos y artísticos de la provincia hizo en el año de 1899 notables investigaciones arqueológicas con excelente resultado. Después de la traslación de la reliquias de Santa Leocadia á Flandes, y las de los mártires de Córdoba á la Cámara superior, debió hacerse el altar que hoy existe, construído y restaurado en parte cuando se construyó la sala Capitular en el siglo XIII, y la reedificación del claustro en el XIV. El altar, por su forma, muestra ser posterior á la erección del monumento, pues las sagradas mesas de la primera mitad del siglo IX no eran de fábrica, macizas, sino que estaban sostenidas por una gruesa columna ó pilar hincado en el suelo, cuyo ejemplo nos ofrece el de la iglesia de Santianes de Pravia de la anterior centuria. Así como la Cámara alta carecía de altar, tampoco lo tendría la baja, sirviéndole de ara el sarcófago, traído de Córdoba, donde yacieron las cenizas de los mártires del siglo IX, cual los *arcasolia* de las catacumbas. Esta suposición está sugerida por el silencio que guardan los pri-



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

OVIEDO

Cripta de la Cámara Santa y Capilla de Santa Leocadia

meros historiadores de la monarquía que no le citan jamás, ni posteriormente D. Pelayo, bajo cuyo pontificado fueron restaurados la mayor parte de los altares de la basílica del Salvador y de las iglesias de la ciudad, según cuenta un curioso documento ya citado del Archivo catedral. Los paramentos están formados de estructura incierta, como las paredes ordinarias, empleándose materiales pertenecientes á construcciones anteriores, confirmándose al demolerle que fué hecho en diversos tiempos. En el macizo se han encontrado trozos de una losa en la que aparecía grabada una inscripción notabilísima, cuyo texto ha llenado de confusión á epigrafistas é historiadores.

La lápida es de piedra caliza, en la que se desarrolla la leyenda, de toscos caracteres, iguales á los que se usaban en la época de la monarquía, redactada en un estilo literario propio de aquella Edad. Tiene una longitud, contando con la parte que le falta á la derecha, de un metro, y una anchura de cincuenta centímetros. Sometida su difícil lectura al eminente profesor Hübner, de Berlín, suplidas con probabilidades de acierto sus muchas lagunas, dice así:

PRINCIPUM [EG]REGIUS HANC AULAM VV[LFILA FECIT
HEC ORE HOC MAG[NO] EXIMIA MACINA [POLLET]
UNDIVAGUMQUE MARIS PELAGUM HABITA[RE SUETOS]
HAULA TENET HOMINES INMENSO [AEQUORE VECTOS].

El P. Fita hizo de esta inscripción un notable estudio, publicado en el *Boletín de la Academia de la Historia,* que traduce así:

«El Príncipe Egregio Vulfila hizo este hospicio. Su eximia fábrica ostenta esta gran portada, esta es el aula que alberga á los valientes marinos que suelen morar en el undoso piélago del Océano y volver á este sitio después de haber surcado la inmensa llanura de aquél.» El epigrafista español más conocedor de la historia de Asturias que el alemán no podía conformarse con la existencia de un príncipe Vulfilas ó Gulfilas no citado jamás en nuestras crónicas, y se fijó, acertadamente, en el hijo de Alfonso I, Wimara, Vimarano, cuyo nombre empieza con VV, muy usado en este país en aquel tiempo, que aún lo lleva la *villa* de Guimarán, hoy parroquia del antiguo territorio de Gauzón, y en Portugal la ciudad de Guimaraens. Las crónicas de Alfonso III y del Albendense cuentan que, rebelados los gallegos contra el Rey Fruela, temiendo este monarca que su hermano Wimara inten-

tase usurparle el trono, le mató con sus propias manos, por lo cual los optimates, aplicándole la ley del Talión, le asesinaron, desposeyendo á su hijo Alfonso de la corona, que tuvo que ocultarse para salvar su vida en las provincias extremas de la monarquía durante los reinados de Aurelio, Silo y Mauregato. No es inverosímil que Wimarano haya llevado el título de *Princeps* que aparece en la inscripción, si bien, respetando la opinión de los citados críticos, me inclino á creer que el personaje de la leyenda no ha sido de estirpe regia, pues en numerosos documentos consta que este nombre era símbolo de dignidad y autoridad, y lo llevaban Obispos y abades, y los tenientes ó gobernadores de los territorios de Asturias, en la Edad Media (1).

Acepta el P. Fita con ligeras variantes los suplementos propuestos por Hübner; mas al suponer que el asilo de viejos marinos pudiera haber estado en la célebre fortaleza de Gauzón, levantada sobre el mar, antes que la iglesia y el castillo fueran restaurados por Alfonso III, cambia el texto del postrer exametro leyendo: «Aula tenet homines inmenso [proxima coelo]». Es probable que con anterioridad al siglo IX, en que fueron levantados estos propugnáculos para defender la ría de Avilés de las piraterías de los normandos, existiera en aquella colina, dada su estratégica posición, un castro romano, á juzgar por el hallazgo de monedas, tejas y cerámica de aquella época, entre sus escombros, mas no es admisible la suposición de que dentro de su recinto hubiera un templo anterior al erigido por el Rey Magno (2).

Pudiera creerse que la letra V era la inicial de los nombres de Wamba y Witiza, bajo cuyo imperio ya estaba sometida Asturias á los visigodos; pero hay que advertir que su dominación fué sólo nominal, no ha-

(1) Dice Du Cange: «Princeps, Rex, Imperator» así llamado en el Código de los visigodos, lib. V, tomo VII. También puede significar dignidad. «Princeps dignitas ut videtur fuit Hispanos, Divisio Oxomonensis et Aucensis episcopatum anno 1088 sub Adefonso imperatore quae exstat post Concilium Bracarense I ab episcopis et Abbatibus deinde a Comitibus demum a Principibus hoc modo: Ego Martinus comes confirmo, Ego Albarus Diaz *Princeps* confirmo». En una escritura del monasterio de San Vicente de Oviedo de 1175 confirman: «Fredenandus Ruderici *principe* in Asturiis, Fredenando Velaz Principe in Pravia Tenegio es Candamo.»

(2) El Sr. Fita ignora donde estaba el castillo de Gauzón al preguntar si estaría en Santiago del Monte. Su situación está perfectamente fijada desde fines del siglo XVIII por el canónigo González Posada, probando con irrebatibles datos en erudita disertación, que coronaba la colina de Raices, según consta en varios documentos de la Edad Media citados por mí en el «Viaje histórico y arqueológico de Avilés á Cudillero», publicado en la *Revista de Asturias* del año de 18:0.







Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

OVIEDO

Inscripción y lápidas sepulcrales de la Cripta de la Cámara Santa

biendo penetrado aquí su civilización hasta la invasión de los árabes. Antes de ese suceso histórico no se erigieron en este país construcciones monumentales, que si así fuera conservaríanse sus inscripciones conmemorativas en las basílicas de la época de la monarquía. Cuando en los muros de los viejos monumentos se encuentran englobados en la masa de la fábrica restos epigráficos y decorativos, empleados como materiales de construcción, es indudable que no lejos de allí existían las ruinas de un edificio más antiguo que sirvió de cantera para levantar el moderno. El hallazgo de la lápida, hecha pedazos por el martillo del mampostero, muestra claramente que en las inmediaciones de la Cámara Santa estaba el asilo de navegantes, derribado probablemente cuando se comenzó la reedificación de la basílica y sus dependencias del siglo XIII en adelante. Sólo se traían de lejanos países y en escaso número, por la dificultad de los arrastres, restos de subido valor artístico, como la tapa del sepulcro de Itacio que cobijaba las cenizas de un Rey, pequeños fustes y capiteles marmóreos para exornar los ábsides de las basílicas; pero es absurdo suponer que viniera esta lápida de una localidad marítima como Gigia para ocultar sus fragmentos en el macizo de un muro.

Al mediar el siglo IX la exaltación religiosa de los mozárabes cordobeses excitó la intolerancia de los musulmanes, y esa terrible lucha produjo numerosos mártires, entre los que se contaban el gran escritor é ilustre Arzobispo electo de Toledo Eulogio y la virgen Leocricia. Cuando Alfonso III hizo la paz con el Emir Mohamad en 883, pidió que le permitiera la traslación de los cuerpos de estos santos á Oviedo, adonde fueron llevados por el monje Dulcidio en 9 de Enero del siguiente año y guardadas tan preciosas reliquias en la capilla de Santa Leocadia. Allí estuvieron expuestas á la adoración de los fieles hasta el año de 1340, bajo el reinado de Alfonso Onceno, en que, con motivo de las obras realizadas en aquella parte de la Catedral, se llevaron á la Cámara alta, donde yacen en argentea caja ofrendada por el Obispo D. Fernando Alvarez. Al viejo claustro románico de sombrías galerías cubiertas de techumbre de madera, sustituye el bellísimo de arquitectura gótica que hoy se contempla, y al extenderse por aquel lado confundió su muro con el de la Cámara Santa, quedando convertida la cripta de Santa Leocadia en una dependencia de aquél, por donde tiene actualmente su ingreso.

En la Memoria elevada á la Real Academia de la Historia por la Comisión de Monumentos, se dan interesantes noticias de las tumbas existentes en esta capilla, no reconocidas hasta ahora. Entre la mesa del altar y la pared del testero, bajo la ventana, se levanta un sarcófago de mármol blanco de dos metros de largo, 55 centímetros de ancho y 41 de alto, en donde, según la tradición, yacían los restos de los Santos Eulogio y Leocricia, cubriéndole una tapa de losas desnudas de adornos y de leyenda. El material marmóreo, no empleado jamás en los sarcófagos asturianos de aquel tiempo, como puede verse en el único que queda del panteón real de la capilla del Rey Casto, de tosca y mal labrada piedra, pudiera hacer creer que la urna vino de fuera, siendo acaso la misma en que los mozárabes de Córdoba sepultaron los cuerpos de aquellos mártires. La tumba estaba vacía, conteniendo tan sólo una pequeña y deteriorada imagen, en cuya vestidura se veían huellas de la estofa dorada, señal de que no debía ser muy antigua. Abiertas en la roca muéstranse tres sepulturas, una sin restos humanos y en las otras había dos esqueletos, que según los médicos pertenecían á individuos muertos á la edad de sesenta á sesenta y cinco años. No son cuerpos santos, pues con la exhumación y el transporte del interior de España á Oviedo, aparecerían los huesos revueltos y confundidos dentro de las cajas de madera. Esos personajes no vivieron en los tiempos de la monarquía, porque entonces no se enterraban ni Reyes ni Obispos dentro de los templos, sino en los narthex, vestíbulos y pórticos de las basílicas y en los cementerios que las circuyan, hasta que pasado el Milenario comenzaron á hacerse las inhumaciones á los pies de los altares. Los que allí yacían, serían probablemente canónigos de la Catedral que tenían sus enterramientos en el claustro del cual dependía esta cripta, según dicen las numerosas inscripciones incrustadas en los muros.

Llaman la atención por su riqueza decorativa las dos tapas de estos sepulcros, cuyos relieves y molduras tienen un carácter artístico y una ejecución algo diferente de la que ofrecen los monumentos asturianos contemporáneos, reflejándose en ellas el arte mozárabe, por lo cual me inclino á creer que estas piedras han venido de Córdoba, en donde debieron cubrir los sepulcros de los santos mártires traídos por Dulcidio. La más grande y mejor exornada es más ancha por la cabeza que por los pies, plana, y está orillada de una ancha faja limi-



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

OVIEDO

La Cámara Santa de las Reliquias

tada por un bocel en el borde y por un funículo en la parte interior, entre los que se desarrolla graciosamente un tallo de vid, serpeante, y entre sus ondulaciones se albergan, alternando, hojas y racimos, ofreciendo éstos la particularidad de que son imitados del natural, no encerrados en un estuche, como aparecen en el antepecho del altar de Santa Cristina de Lena y en el friso latino-bizantino de San Francisco, en Avilés. El espacio entre las franjas está dividido en dos zonas, llenando la superior una palma, de cuyas raíces sube un tallo coronado de tres hermosas palmetas, bajo las cuales campea un ave monstruosa con dos cabezas, de pájaro la izquierda y de caballo, al parecer, la opuesta, pendiendo del pico y de la boca toscas guirnaldas. Sobre las raíces de la palmera y á los lados del tronco se ven un perro persiguiendo á una liebre ó conejo, y una figura que no se puede apreciar su forma. Llena la zona inferior dos cenefas separadas por un funículo, compuestas de tallos serpeantes y flores treboladas. Cuando se hizo la restauración del claustro, uno de los artistas que ejecutó los ventanales y las iconísticas repisas de la crucería se entretuvo en relabrar mucha parte de los adornos de estas losas, transformando el cuerpo del ave en una media luna, exornada de arcos conopiales, círculos y cuadrifolias, y las hojas de vid en rizadas cardinas La otra tapa es más sencilla, pero no menos interesante, formando su ornamentación dos fajas paralelas separadas por filetes, y entre ellas se desarrollan, como en la anterior, tallos serpeantes con extrañas flores, que parecen acuáticas, en las que se ve también la mano de un artista de la época ojival que quiso modernizar la tosca talla del siglo IX.

Cámara de las reliquias. — La escalinata por donde se ascendía al santuario, que el peregrino subía de rodillas, estaba fuera de la primitiva basílica del Salvador, en el cementerio; mas al extenderse el brazo meridional del crucero de la Catedral gótica por aquella parte, quedó dentro, hasta que en el año de 1722 se hizo la actual subida por el exterior del templo. Precede á la Cámara un espacioso vestíbulo construído en el siglo XV, que tiene una ventana que da á la basílica, desde donde los Obispos muestran en días solemnes el Santo Sudario. Una bella puerta de lujosa vestidura ojival da acceso, después de descender cinco escalones, al venerable habitáculo, donde se guardan, once siglos hace, las santas reliquias, ante las cuales se han postrado tantas generaciones. Desgraciadamente no se puede contemplar este monu-

mento tal cual estaba en la novena centuria. El conquistador de Toledo hizo un viaje santo en 1075, cuya visita fué señalada con cuantiosas donaciones á la Iglesia ovetense, y al ver aquel ilustre Monarca la pobreza y desnudez de la nave, quiso decorarla con la fastuosa exornación del arte románico introducido por aquellos días en Castilla por los monjes de Cluny.

No se reproduce en esta Cámara la planta de la cripta, sin arcos ni resaltos, sino que está dividida en nave y ábside, éste más estrecho, imitando la traza de las iglesias de aquel tiempo. Cubría antes la nave un techo de madera á dos aguas, pero en la citada restauración del siglo XI se hizo la bóveda de medio cañón con enormes arcos torales sostenidos por columnas, á cuyos fustes se adosan las estatuas pareadas de los doce Apóstoles, que sirven de contrafuertes para resistir el peso y el empuje de la bóveda que sobre ellos gravita. La circunstancia de estar confundidas las paredes laterales con las del claustro y de la Catedral, imposibilita averiguar si existen estribos por la parte exterior, pues si así fuera, podría creerse que eran para contrarrestar la bóveda, aunque más bien servía para robustecer los elevados muros de cerramiento. La nave tiene 11,50 metros de largo por 4,40 de anchura, y el ábside es más estrecho y bajo que aquélla, elevándose la altura de un paso sobre el nivel del pavimento, cerrado antes con férrea reja y hoy con una valla de madera. El arco triunfal recuerda por su forma los de los ábsides de las iglesias del tiempo del Rey Casto, y así eran los que se alzaban en la basílica del Salvador. Está sostenido por dos fustes de buenos mármoles sin basas, ó si las tenían no son visibles por la elevación del suelo. El tipo de los capiteles es marcadamente clásico y de una ejecución esmerada, lo que hace suponer que han sido traídos del interior de España cuando la invasión de los árabes. Agrúpanse, envolviendo el tambor, doble fila de hojas bien perfiladas y de acentuado relieve, curvándose con gracia, y haciendo de volutas las de los ángulos que se arrollan bajo el moldurado abaco de poco vuelo, campeando en los frentes rosas unidas por delicado contario. Contrasta la finura del capitel con la tosquedad de la imposta que lo corona, de la que arranca el arco de medio punto, liso y desnudo de exornación.

El ábside está cubierto de bóveda de medio punto que descansa sobre el muro con la interposición de una imposta no visible en parte

por la estantería de madera, donde se guardan los relicarios y las cruces. Sufren la presión de esta bóveda cuatro estribos á cada lado, ocultos los del frente meridional, y dos en el muro del testero, y cuando la restauración del siglo XI, para aumentar la resistencia, se voltearon entre ellos, bajo la cornisa, pequeños arcos que recuerdan las bandas lombardas ó los de la Catedral de Santiago, ofreciendo la particularidad de que afectan la forma de ojiva, sin duda por la debilidad del estribo de la esquina sobre el que se acumula el empuje de los tres arquitos. Nada queda de la primitiva cornisa, á la que substituyó la bellísima de estilo románico, de la que se ve un trozo del imafronte decorando la portada barroca de la Catedral pegada á la vieja torre. Aquella magnífica fachada, en donde, como en la nave, se habían agotado los primores de la arquitectura borgoñona, fué en parte destruída en el siglo XIV, y totalmente á principios del XVIII, cuando se levantó sobre el claustro el feísimo cuerpo que agobia con su pesada mole los elegantes ventanales y la delicada crucería que lo sostiene.

El único vano que presta luz á la Cámara es muy parecido al de la cripta, formando por la parte exterior una ventana cuadrada desnuda de exornación, descargado el dintel por un arco de ladrillo, cerrada como la inferior de una espesa reja de hierro, y decorada interiormente con un arco sostenido por columnas de buenos mármoles, que como las del arco triunfal arrancan del suelo. Son bellos los capiteles, con una sola fila de hojas de esmerada factura que cubren el tambor, y de entre ellas brotan los caulícalos, cuyas volutas se arrollan y se juntan en el centro y en los ángulos bajo el abaco achaflanado del que se destacan pomas ó discos. Estos capiteles, como los del ingreso del Santuario, proceden también de monumentos visigodos, destruídos por los árabes ó venidos de alguna ciudad marítima francesa. En el muro interior del imafronte y á gran altura aparecen incrustadas las cabezas de Jesús, la Virgen y San Juan, de relevada escultura, semejantes en dibujo y ejecución á las que se ven en la capilla del Rey Casto, que formaron parte de una vasta composición pictórica, que en aquella iglesia se exhibía sobre el arco toral que separaba la nave central del crucero.

Las investigaciones arqueológicas hechas por la Comisión de Monumentos en la cripta alcanzaron también á la Cámara, descubriendo al levantar la capa de cal que ocultaba esta parte del muro la escena del Calvario, pero estaba tan deteriorada la pintura por haber picado

la pared para que se adhiriera el cemento superpuesto, que apenas se podía formar concepto del modo con que estaban agrupadas las figuras, y aunque en un principio se pensó en su restauración hubo que renunciar á tal propósito, porque más bien que reproducción, sería una nueva composición sin el carácter artístico de la primitiva. También la bóveda del Santuario estuvo pictóricamente decorada, según cuenta Ambrosio de Morales en su Viaje, que vió allí representado al Señor rodeado de los cuatro Evangelistas, de cuyo asunto no ha quedado más que el recuerdo, lo mismo que de la pintura decorativa de los muros laterales. El pavimento es de hormigón, como todos los de las iglesias de Asturias de aquel tiempo, y recuerda por su estructura, dureza y pulimento el de las construcciones romanas. Obsérvase en este monumento, antes de su restauración en el siglo XI, una unidad absoluta de arte y de construcción, como que cripta y Cámara han sido levantadas en el reinado del Rey Casto, en corto espacio de tiempo y por la traza de un solo arquitecto.

Monumentos artísticos de Vizcaya.

(Continuación.)

ERMITA DE SAN MIGUEL DE ZUMÉCHAGA (MUNGUIA)

I

La historia de Vizcaya se conoce únicamente por los hechos políticos y sociales; sus escritores no se han detenido á estudiarla en las páginas de piedra que nos indican, á toda luz, cómo y cuándo se inició y cultivó el Arte en todas sus manifestaciones en relación con la historia de esta provincia. «Con razón puede afirmarse—dijo el señor Marqués de Monistrol—, que la Arquitectura es el gran libro de la humanidad (1)», que nos revela la historia de los pueblos, el espíritu de sus costumbres y las relaciones que tuvieron con los de otros países, á la vez que éstas manifiestan el estado de la cultura artística, pues como dice Caveda, «la Arquitectura dependió, por lo común, del estado político de las sociedades» (2). Si se buscan edificios cristianos en Vizcaya, como los que aún se ven fuera de sus límites que conservan impreso el sello indeleble de los primeros albores del arte religioso, no se encuentran hasta que éste se había extendido y tomado carácter peculiar en las comarcas allende el Ebro. No queremos decir que careciese de tales edificios, puesto que en el bosquejo histórico que de la Arquitectura cristiana en Vizcaya precede á nuestro estudio, apuntamos que, al principio del cristianismo en Vasconia, se erigieron humildes y modestísimos santuarios, lo que han negado sin fundamento recientemente en un diario bilbaíno, sino que hasta el siglo XII, pues del anterior sólo se conservan restos, como los de la iglesia de San Vicente de Múgica, ya descritos, no se hallan monumentos de verdadero mérito artístico, cuando los Señores de Vizcaya establecieron íntima alianza con los Reyes de Navarra y de Castilla y donaron á los monasterios, próximos al Señorío, los templos que se levantaron, de los que no se conservan alguno, porque desde aquella

(1) *Discurso citado*, pág. 12.
(2) *Ensayo histórico*, pág. 45.

época adquiere nuevo carácter la constitución y régimen de los pueblos vascongados, cuyos magnates se asociaron á la cultura que se desarrollaba en la Península, verificándose lo que afirmó Hipólito Fortoul, que «cuantas veces se vea á la Arquitectura cambiar de formas, otras tantas la civilización se ha renovado (1)». En comprobación de ésto, basta hojear los historiadores, y se verá muy claramente lo que sostenemos de la relación del arte con los hechos históricos; se acomoda aquél á un nuevo estilo y las costumbres toman nuevo aspecto, porque así lo exigían las circunstancias. Nos hemos permitido hacer estas observaciones, á guisa de prólogo, para mejor apreciar la importancia suma del único monumento vizcaíno latino bizantino que existe y conserva íntegro con pequeñas innovaciones, á pesar de la inclemencia del tiempo y del afán innovador del Renacimiento, que tanto estrago causó en las pocas fábricas cristianas y suntuosas que se levantaron en Vizcaya, destruídas algunas, como la primitiva iglesia de Arrazúa, del siglo XIII, que se cayó por endeble, como hemos leído, y sirva este dato para los que se atreven á afirmar que las primeras iglesias fueron de construcción sólida.

II

DESCRIPCIÓN Y EFECTO EXTERIOR

Penosa, pero agradable, es la excursión á la ermita de San Miguel de Zuméchaga. Tomando como punto de partida la villa de Munguía, se va por la carretera que conduce á la anteiglesia de Larrauri; déjasela al kilómetro y medio y se entra por una vereda hasta llegar á un montículo; se baja hasta la hondonada donde se halla la citada anteiglesia; se toma un camino, entre varios caseríos, y trepando por un sendero, asciéndese entre frondosas arboledas y saltando pequeños arroyuelos que bajan del monte Jata llégase á una tupida garganta, y á los pocos minutos se distingue, en medio del horizonte ó envuelta entre niebla, como el día de nuestra excursión, la silueta de un tosco edificio con rústica espadaña á un costado, la ermita de San Miguel. Al pie de un roble secular, rodeada de altos chopos y sobre verde colina, cubierta de helechos y poblada de robles y castaños, se asienta este abandonado santuario, donde la naturaleza y el arte se realzan

(1) *El Arte en Alemania.*



Clichés del P. Vázquez

Ventana del Adside



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Capitel del Interior

ERMITA DE SAN MIGUEL DE ZUMÉCHAGA (Vizcaya)

mutuamente y donde el alma goza de encantador paisaje, medita en la creación y fantasea la batalla que, allí mismo ó en aquellos contornos, tuvo lugar entre asturianos y vizcaínos, según cuentan antiguas crónicas, alcanzando la victoria los intrépidos hijos de Aitor, que confederaron con sus enemigos.

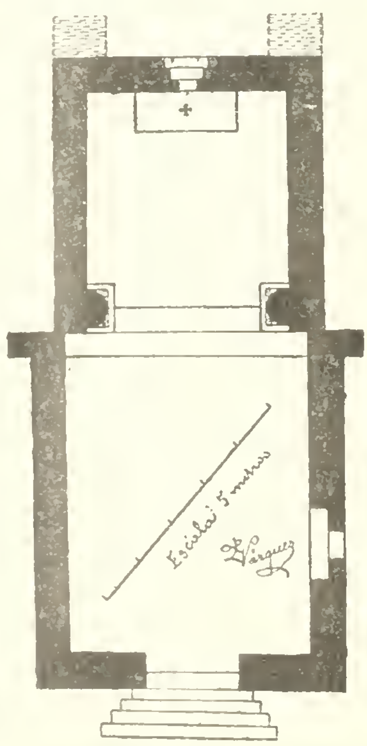
Si de antemano se desconoce el mérito artístico que ostenta tan interesantísima fábrica cristiana, no se puede figurar el valor que encierra al primer golpe de vista, por el aspecto melancólico y modestísimo de las toscas paredes, por el mezquino porche de madera, asentado sobre rudísimo muro delante de la puerta de ingreso, de medio punto, y por los sencillísimos y ligeros contrafuertes que sobresalen de las húmedas paredes; sólo llamará la atención una puerta, que en algún tiempo debió ser la primitiva, tapiada y enjalbegada, con arco apuntado y abierta una ventana entre las impostas lisas, en el costado meridional, que indica la época en que se construyó la ermita. Pero al llegar al Poniente, ¡qué asombro causa la única ventana abierta en el ábside rectangular! El cansancio de la penosa caminata se convierte en inmensa satisfacción que recrea el ánimo. Doble arco apuntado, con el intradós exornado de follaje entrelazado, apoya sobre cuatro impostas con tallos y hojas entrelazadas, encima de cuatro capiteles de ornamentación latino-bizantina, los dos interiores con volutas; el de la izquierda, según se mira, con piñas colgantes y hojas de helecho, y el de la derecha con caulículos y finas hojas de acanto; los capiteles exteriores con losanjes, uno con grifo y el otro con un mascarón; tallados losanjes exornan tres cilíndricos y monolíticos fustes, y estrellas el cuarto; asientan los fustes en basa ática con garras de hojas.

A modo de aspillera hay abierta una ventanita rectangular en medio de tan esbelta ventana; aféala tosca alambrera, clavada en las uniones de los sillares. Volviendo á la puerta de ingreso, nada se verá digno de estudio; creemos haya sido abierta posteriormente, pues enfrente de la ventana de Levante está tapiada otra puerta, además de que todo el aspecto de aquélla es moderno, como la pila de agua bendita, de piedra de arenisca, que cualquiera creería del tiempo de la ermita, á no ser por los gallones de la concha, por la columna salomónica y por los dentículos de dos filetes, que indican claramente época muy reciente. Entrando en el interior, sube de punto el asombro y la



Interior de la ermita de San Miguel de Zuméchaga.

admiración. Un cuadrilátero con lisas paredes y bóveda de medio cañón seguido antecede á la tribuna, á la que se asciende por tres peldaños, debajo de doble arco toral de túmida ojiva, apoyado el exterior sobre robustas pilastras y el interior sobre cilíndricas columnas adosadas, de fuste liso y cilíndrico; las basas con plinto que tiene garras de hojas, escocia y junquillo; los dos capiteles de igual ornamentación que los del arco interior de la ventana del ábside, uno con piñas colgantes y hojas de helecho, y el otro con volutas, caulículos y follaje de acanto, careciendo la cornisa de los capiteles de motivos ornamentales. En el fondo del ábside se ve abierta la venta-



Plano de la ermita de San Miguel de Zuméchaga.

na, diferenciándose del exterior en que sólo tiene dos columnas, una á cada lado, repitiéndose en ellas el mismo tallado de entrelazados, grifos y losanjes. La bóveda de la tribuna es apuntada y seguida sin curvatura, y sigue hasta el pavimento. Por el adjunto plano el arqueólogo podrá formarse idea de su estructura.

III

HISTORIA Y ESTUDIO ARTÍSTICO

Hasta el siglo XVI no se encuentra citada la ermita de San Miguel de Zuméchaga ó de Larrauri. El P. Llera, profesor del Colegio de Estudios Superiores de Deusto, consultó obras y archivos cuando visitó tan interesante monumento en 1905, sin suministrarle dato alguno acerca de su fundación (1). Según ha averiguado este Padre de la Compañía, el año 1568 fué erigida en parroquia la antigua ermita de Larrauri á pesar de la oposición de la matriz de Munguía, y en 1569, en la visita que giró á las iglesias de Vizcaya el Dr. Herrán Suárez de Toledo, declara que constaba de 30 pies de largo y 20 de ancho y que contenía un altar con dos imágenes de madera (2). A Santa María de Larrauri se incorporó San Miguel de Zuméchaga.

Nada dicen los historiadores de Vizcaya acerca de este pequeño pero notabilísimo monumento; sólo Delmas é Iturriza le citan como una de tantas ermitas que abundan en esta provincia. Por lo tanto, á falta de documentos históricos que nos indiquen la época de la construcción, fijarémosla, atendiendo á la singular ornamentación y arquitectura y á la analogía, con las ermitas de otras regiones, por no haber encontrado en Vizcaya similar alguno que pueda relacionarse con la de Zuméchaga.

D. Pedro de Madrazo comparó á Asturias con las Provincias Vascongadas, reuniendo los pintorescos paisajes de éstas, pobres en belle-

(1) En la publicación *Estudios de Deusto*, año II, Septiembre 1905, pág. 267, reseñó muy á la ligera esta ermita. En su trabajo atribuye desacertadamente la época de su fundación al siglo XIV, lo que combatimos más arriba tal modo de juzgar y otras afirmaciones, á mi modo de ver falsas. También ha escrito sobre esta ermita en distintos números de *El Nervión* el P. Lecanda, citado en anteriores artículos.

(2) Hemos visto las dos imágenes, de la Virgen y de San Miguel, en tal mal estado, que no nos detuvimos á examinarlas y muchísimo menos á sacar un apunte gráfico.

zas artísticas (1). No nos extraña la creencia de este malogrado escritor, porque no conocería los monumentos, más ó menos bellos, que existen en las citadas Provincias que comparamos con las de Asturias, no en el número y calidad, sino en la analogía general, pues es muy natural que en las ermitas ó pequeños santuarios, cuales fueron todos los templos vizcaínos hasta la Edad Media, no puede desplegarse la grandeza arquitectónica que se ve en algunas iglesias asturianas, debido á que los moradores astures no tuvieron tanto apego á la independencia de su país, recibiendo á los visigodos que, huyendo de la dominación musulmana, buscaron refugio en sus montañas, construyendo durante dos siglos crecido número de fábricas religiosas, lo que no sucedió en Vizcaya. No obstante esto, excluyendo las iglesias de Naranco, de Lena, de Lino y de Santullano, de arte autóctono, hasta el siglo XII, las demás de Asturias fueron, como las vizcaínas, de pobre construcción y desnudas de ornatos (2), y aunque en aquella época hubo monasterios en la antigua Corao, las parroquias rurales no siguieron el estilo de aquéllos; los asturianos y vizcaínos vivían diseminados por los valles y colinas en pobres y pequeñas construcciones, sin la cultura, la riqueza y el espíritu de asociación y la excitación del sentimiento religioso. En los albores de la centuria duodécima las iglesias rurales asturianas imitaron en parte á las monacales con sus portaditas románicas, y las vizcaínas, más tarde, exceptuando la de Zuméchaga, se acomodaron á las de los monasterios de Navarra, la Rioja y Castilla, «adonde se dirigió la piedad de los vizcaínos», como ingenuamente confiesa D. Félix de Lagarminaga (3), ya que en el Señorío no había institutos monásticos que aportaran los elementos artísticos. De lo dicho se observará que queremos establecer analogía entre los monumentos de Asturias y de Vizcaya. Caracteriza á los primeros los ábsides rectangulares, como es general en los de los templos medioevales vizcaínos. Refiriéndonos á la ermita de San Miguel de Zuméchaga, único santuario en Vizcaya que conserve su primitiva construcción, vemos en la disposición de la tribuna la relación con las iglesias de Santa María de Naranco y

(1) *España.*—Asturias y León, pág. 216.

(2) Véase el estudio preliminar á los Monumentos de Avilés que D. Fortunato de Selgas publicó en el tomo XV de este BOLETÍN, pág. 2.

(3) Véase la nota 3.ª, pág. 45 de este volumen.

de San Miguel de Lino, separadas del resto por arcaturas sobre una escalinata, y sobre todo, no sólo en la disposición de la tribuna, sino también en su alzado y ornamentación con la ermita asturiana de Nuestra Señora de Sebrayo, que describe Madrazo, «con un pequeño vestíbulo, cubierto como en las iglesias del siglo IX y X, con el arco de su capilla apeado por dos columnas, con la ventana semicircular abierta á espaldas de la misma, cuyas columnitas, salomónica la una y cruzada de rombos la otra, ostentan capiteles adornados de toscas hojas y piñas, corriendo por encima una imposta profusamente labrada. A más de la puerta principal tiene la ermita á un lado otra muy estrecha» (1). Distínguese de la de Zuméchaga en que ésta carece de imposta y de carácter arquitectónico el tosco porche, la ventana del ábside de arco apuntado que nos revela fué construída en época posterior á aquélla, acaso del tiempo de San Antolín de Bedón, con arco ojivo y arquitectura bizantina. También se parece la ermita de Zuméchaga á la de Santa Eulalia (Asturias), con arco toral en su capilla, pero especialmente con la parroquial de Serantes (Orense), «edificada en la segunda mitad del siglo XII. Es de una nave y un ábside. Las columnas de la puerta principal adosadas á los codillos de las jambas tienen un capitel de entrelazados según el gusto bizantino. El ábside de planta rectangular con buena ventana románica, parroquia descrita por Vázquez Núñez (2). Las lacerías que se ven en el ábside de Zuméchaga son como las del ábside rectangular de la iglesia de Monterrey (Orense).

La ornamentación del arco toral y de la ventana de la ermita de Zuméchaga, como se ve en los grabados, es bizantina con motivos orientales, caracteres generales de los monumentos de los siglos XI y XII. Los follajes y entrelazados de los capiteles, de los fustes y de las impostas recuerdan el estilo lombardo, que se adoptaron con preferencia en la provincia Isla de Francia durante el Dominio Real y se extendieron por nuestra Península, cual lo indican los entrelazados y losanjes de algunos capiteles de los claustros de Silos, de San Benito de Bages (Cataluña), en las columnas de la portada de San

(1) *España.*—Asturias y León, pág. 294.

(2) *La Arquitectura cristiana en la provincia de Orense durante el período medioeval*, por D. Arturo Vázquez Núñez.—Orense. Imp. de Antonio Otero, 1894, página 43.

Andrés de Armentía (Alava); los tallos y hojas de las impostas de Zuméchaga encuéntranse en los capiteles románicos de la antigua Catedral de Pamplona, del claustro de Silos, de San Martín de Frómista y de otros edificios cristianos del principio de la Edad Media y aún más posteriores; las garras ó grifos de todas las columnas son similares á las de los monumentos del siglo XII; las piñas colgantes de uno de los capiteles de arco toral y de la ventana del ábside de Zuméchaga son análogas á las de los abultados capiteles de Santo Tomás de Cantorbery, en Avilés, atribuída por Madrazo al siglo XII, á las del Monasterio de Ripoll, á las de la iglesia de Santa María de Ágreda (Soria) y á las de la caballeriza del Emperador Alfonso VII en el Monasterio de Huerta (siglo XII); tal analogía nos induciría á fijar la época de la construcción de San Miguel de Zuméchaga á fines de la centuria undécima ó á principios de la siguiente, si no fuera por el arco apuntado que ostenta en el interior y en la ventana del ábside, que se empezó á usar en la segunda mitad del siglo XII al XIV, carácter peculiar del arte asturiano medioeval, que armonizó en sus iglesias la transición del estilo bizantino con el gótico, principalmente en Avilés y en Santa María de Villaviciosa, del siglo XIII; combinación que se observa en las portadas navarras de Cirauqui, de Puente la Reina y Sangüesa. Por lo tanto, la ermita de Zuméchaga nos presenta una obra de dos estilos que se amalgamaron del bizantino con el románico de transición de ojival.

¿Cuándo se levantó tan interesante monumento vizcaíno? Si sólo se atendiese á la descripción que de él hizo el citado Sr. Lecanda, no dudaríamos fuese en el siglo XI, pues dice que los arcos son de medio punto, sin duda por la ligera excursión á tan notable ermita. El Padre Llera, en la Revista mencionada, aunque «por su estilo románico, como dice, de transición ó gótico primario, bien pudiera pertenecer al siglo XII; pero por estar enclavada en un paraje rural del Norte de España, y por ofrecer semejanzas con otros monumentos de aquellos contornos, obras indudables del siglo XIV, parece más probable que pertenezca á esta centuria».

En las recientes excursiones arqueológicas no hemos visto monumentos que, atribuyéndolos al siglo XIV, se parezcan en su ornamentación á la de San Miguel de Zuméchaga, la que, según anunciamos anteriormente, es único ejemplar románico-bizantino existente en

Vizcaya que tenga los motivos orientales. Mucho agradeceríamos al Padre Llera nos indique cuáles son los monumentos que no menciona. ¿Qué fábrica cristiana ha visto, no sólo en Vizcaya, sino fuera de las Provincias Vascongadas, que, atribuída al siglo XIV, manifieste los entrelazados y losanjes, las hojas de acanto y de helecho que decoran los capiteles de Zuméchaga? Hasta ahora no hemos visto ni leído en historiador alguno monumentos de dicho siglo con tales caracteres; el más semejante es la iglesia de Santa María de Villaviciosa (Asturias), levantada en el siglo XIII por los cistercienses, con entrelazados, cintas y mascarones en los capiteles de la portada de arco trilobado, como el de la de Santa María de Galdácano. Aun suponiendo que el arte en Vizcaya se inició y desarrolló más tarde que en el resto de España, no se puede sostener sea de la centuria décimacuarta la ermita de Zuméchaga, cuando los elementos ornamentales son bizantinos, que obligan á llevar su construcción á la segunda mitad del siglo XII, lo más tarde; y cuando en 1379 empezó á ampliarse la bellísima iglesia de Santiago de Bilbao, en 1310 se comenzó el derruído templo de Santa María de la Atalaya de Bermeo, ambos del puro estilo ojival, y anteriormente, en la segunda mitad del siglo XIII, se construyó la antigua iglesia de Santa María de Galdácano, ya descrita y estudiada; según el estilo de transición al ojival, no hay lugar á duda de ningún género, que San Miguel de Zuméchaga es obra del siglo XII, por el arco apuntado del ingreso á la tribuna y por los de la ventana del ábside; aunque los motivos ornamentales sean bizantinos, que indican fecha anterior, el follaje serpeante de la imposta y arcos del ábside recuerdan los monumentos románicos de Navarra, la Rioja y Castilla, siendo obra de un artífice, cuyo nombre se ignora, que se inspiró en los edificios de estas regiones, mezclando el arte bizantino con las innovaciones ojivales y legando un ejemplar del arte vizcaíno, que resultó del navarro por un lado y del aragonés ó castellano del otro, ya por la posición geográfica, próxima á aquél, ya por las vicisitudes de su historia, que colocan á Vizcaya tanto á favor de los Reyes de las tres regiones, en tiempo de sus Señores D. Diego López de Haro y D. Lope Díaz de Haro, que figuran en los documentos de donaciones al Monasterio de Nájera y de otros centros monásticos.

Hemos dicho en el *Bosquejo histórico de la Arquitectura cristiana*

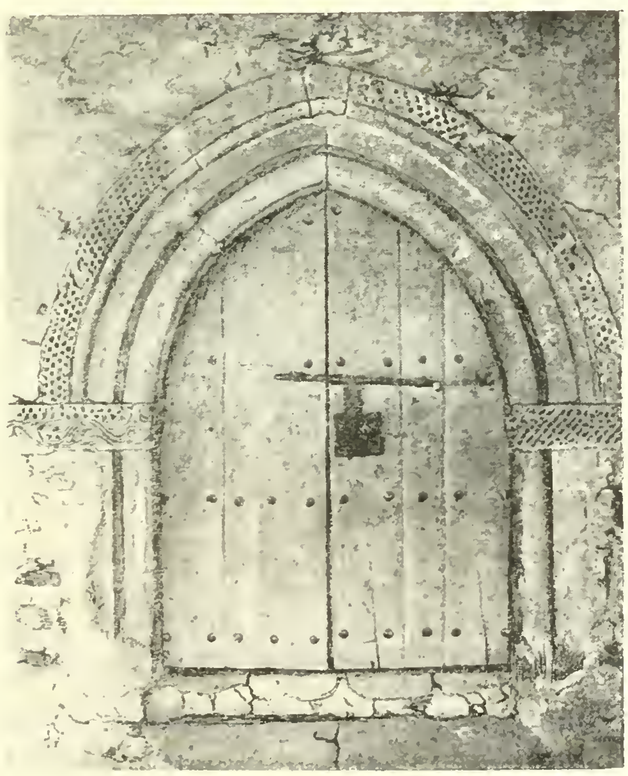
en Vizcaya, que el arte árabe fué exótico en el país vasco y contrario á la historia y costumbres cúskaras. ¿Cómo, pues, se importaron en el país del Señorío los motivos ornamentales de aquel arte? Es creencia general que los árabes no dominaron en Vasconia; pero ¿no pudo suceder, como en otros países, que los que se refugiaron en esta comarca huyendo de la irrupción agarena implantasen el estilo, que ya había adquirido notorio influjo, como en Asturias? No cabe otra solución para explicar el porqué de la ornamentación de los capiteles, impostas y fustes de las columnas de la ventana del ábside de la ermita de San Miguel de Zuméchaga. De aquí la importancia suma que encierra para la historia vizcaína, que esta página de piedra, conservada en tan apartada soledad, es dato elocuente de la relación que pudieron tener los vizcaínos, si no con los musulmanes, á lo menos con los moradores de la Iberia central ó de las provincias colindantes al Señorío, que dejaron impreso en algunos de sus monumentos los elementos orientales. Así lo demuestra la íntima alianza que D. Lope Díaz de Haro tuvo con el Emperador Alfonso VII, en cuyo reinado se desarrolló el arte románico, aportando los motivos bizantinos, que desaparecieron al iniciarseel estilo primario ojival.

Digno es, por lo tanto, conservar el único tipo del arte románico-bizantino; ya que la Comisión de Monumentos de Vizcaya está llena de generosos entusiasmos por restaurar los edificios de sus mayores, debe trabajar para que no se destruya el santuario, pequeño sí, pero notabilísimo de San Miguel de Zuméchaga, que es testimonio elocuentísimo de la historia del Señorío en la Edad Media.

ERMITA DE SANTA LUCÍA DE YURRE

Ya lo hemos dicho anteriormente; en Vizcaya, desde que se inició el Renacimiento, que causó cambio radical en las artes, y con el dinero procedente de América se ampliaron, reconstruyeron y modificaron, sino todas, la mayor parte de las iglesias del Señorío, una causa encontramos que pueda justificar tan despótica reforma. Las *cartas-pueblas,* por las que muchos pueblos fueron creados en villas, produjeron cierta centralización, aumentando, por lo tanto, la población y disminuyendo las aldeas; de aquí, que los que vivían alrede-

dor de las ermitas que sirvieron de parroquias rurales, abandonaran estos humildes y pequeños santuarios, estableciéndose junto á las nuevas iglesias, quedando aquéllas en el mayor abandono y á merced de la inclemencia del tiempo, que se encargó de destruir no pocas; pero las que se hallaban en los valles no eran suficientes para cobijar á los numerosos fieles, y obligaron á éstos ó á los patronos á dar más amplitud á las parroquias, dejando en muy pocas lo que ostentaba algún mérito artístico. Salváronse de este vandalismo las ermitas, que aún conservan los caracteres medioevales de su primitiva construcción la menor parte, y las demás destruídas, ya por lo endeble de su construcción, ya por el afán innovador y el extravío que imperó posteriormente.

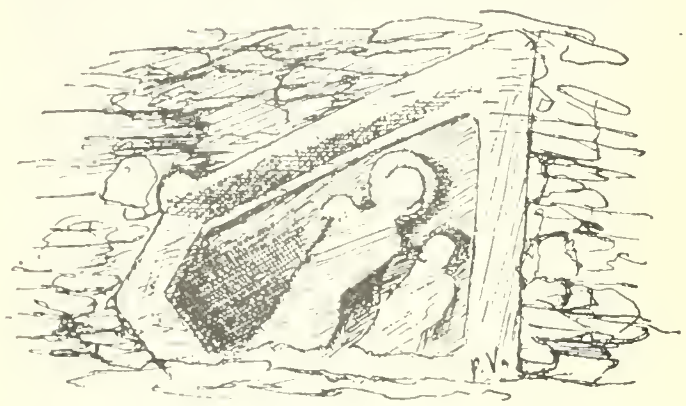


Portada de la ermita de Santa María de Yurre.

La ermita de Santa Lucía de Yurre, en el barrio de Arratia, aunque siguió igual que casi todas las de Vizcaya, sin embargo, manifiesta en sus sillares el sello de la primera edificación. Al costado de Levante y bajo rudo porche, ábrese una portadita, formada por dos lisos y cilíndricos pilares, sin basa, que sostienen dos impostas, exornadas con ajedrezados la una, y la otra, además de estos motivos ornamentales, con líneas ondulantes. Sobre éstas apea el arco apunta-

do de tres baquetones y con una arquivolta exterior plana y ajedrezada. La portada del Oriente carece de mérito artístico, y en sus dovelas se ve impreso la reforma del Renacimiento. En su interior nada hemos visto que merezca la atención.

Como de todas las ermitas medioévicas vizcaínas desde su fundación, ignórase la historia de la de Santa Lucía de Yurre; es necesario conjeturar la época de su erección por los laboreados sillares, ornamentados con elementos del primitivo estilo románico, cuales son los dibujos ondulantes y los ajedrezados, y los del románico de transición, como el arco apuntado, combinación que hemos observado en los santuarios vizcaínos de la Edad Media, importadas de las próximas comarcas del Señorío, principalmente de Navarra, donde se prodigó el arco apuntado, que se convirtió en Vizcaya en trebolado al terminar el siglo XIII, como se ve en la antigua iglesia de Santa



Sillar labrado de la ermita de Santa Lucia de Yurre.

María de Galdácano. Los ajedrezados no indican época fija, cuando tales motivos son generales en los monumentos bizantinos y románicos; los dibujos ondulantes parecen revelar un arte rudimentario, tienen relación con los que ostentan los edificios bizantinos, pero lo que más nos indica el tiempo de la portada de Santa Lucía es el arco apuntado, que se comenzó á usar en la segunda mitad del siglo XII, y teniendo en cuenta que en Vizcaya se introdujo el arte más tarde que en el resto de España, fijamos la época de la portada á fines del citado siglo. Decimos la portada, porque un sillar que se halla adosado al muro, de mampostería, del costado de Oriente, nos hace conjeturar sea la ermita de época anterior. Según el grabado adjunto, representa el sillar, de forma trapezoidal y casi borroso, la

Virgen con el Niño Jesús al lado izquierdo, encerradas ambas efigies en el marco de la misma piedra. Es singular y característica la manera de representar á la Virgen, completamente distinta de las Vírgenes sedentes bizantinas. La rudimentaria y tosca factura, el planorelieve y la forma acampanada del cuerpo de la Virgen, nos mueven á comparar las dos imágenes con los canecillos de la iglesia de San Vicente de Múgica, dados á conocer y estudiados en el número anterior de este BOLETÍN, restos que atribuímos al siglo XI; pero en estos canecillos vemos más relieve y plegado de paños, de que carecen los relieves de tan curiosísimo sillar, induciéndonos á creer sean anteriores á esta centuria, lo mismo que la primitiva ermita, pues en la piedra que hace de grada en la escalinata que conduce al pórtico, hemos visto una inscripción que cita Delmas en su *Guía del Señorío*, que no hemos podido leer por los desgastados caracteres de las letras, pero que parecen similares á las inscripciones de los sepulcros de San Adrián de Arguineta, en Elorrio, que son del siglo IX. ¿Puede atribuirse el mencionado sillar á esta centuria? No nos atrevemos á asegurarlo; quizá sea de la siguiente ó undécima y formase parte de un sepulcro ó fuese un ex-voto, ya que en las piedras que sacamos de los sepulcros que están debajo del pavimento del pórtico no vimos inscripción ni relieve alguno, y ni en el resto de la ermita encontramos restos de tan remota antigüedad.

PORTADA DE LA PARROQUIA DE GAUTÉGUIZ DE ARTEAGA

Posterior á la portada meriodional de la ermita de Santa Lucía de Yurre es la antigua puerta de la parroquia de Arteaga, distante cinco kilómetros de Guernica. Á cada lado de la puerta se levantan una pilastra lisa y rectangular con imposta, exornada con hojas rosadas, dos columnas con doble basa ática y garras y con capiteles de hojas lobuladas y volutas, en uno de ellos, sobre los que apea la arcada de cuatro arquivoltas en ojivas, exentas de adornos, único resto arqueológico de la primitiva iglesia. Por la analogía de los ornamentados con algunos de los de la antigua iglesia de Santa María de Galdácano, llevamos la época de la portada al siglo XIII, como lo indica también el arco bastante apuntado que caracteriza á los edificios del citado

siglo. Otra puerta tapiada, de la misma forma de arco, como la ventana gemela de encima, manifiestan el tiempo de la primitiva parroquia.

Inútil es indagar su historia, aunque se sabe el origen de Gautéguiz de Arteaga por la casa-fuerte que allí construyeron, en 798, Gonzalo Fuerte de Noreña y su hijo Fortín Ordóñez, y por la que levantó, en 914, García de Noreña y Gautéguiz, demolida esta última en el siglo XV por los banderizos Juan Alonso de Múgica y Pedro de Avendaño, reemplazándola la que edificó por mandato del príncipe Napoleón el arquitecto francés Mr. Conorechef y terminó Mr. Aucelet en el siglo XIX.

P. PEDRO VÁZQUEZ, *Agustino.*

(Continuará).

Descubrimientos del Marqués de Cerralbo.

En las proximidades de Santa María de Huerta ha practicado el Marqués de Cerralbo una gran serie de excavaciones, obteniendo los resultados siguientes:

Descubrimiento de una ciudad celtíbera, que debe ser la verdadera *Arcóbriga*, y del pretorio de la ciudad romana en que se continuó aquélla. Dicho pretorio estuvo decorado con elegantísimas pinturas del siglo I, de las cuales se han salvado interesantes restos. Se ha encontrado también un hermoso capitel corintio en piedra. En medio de los cimientos hay piedras de mosaico y cerámica celtíbera y romana.

Hallazgo de dos castros, uno *ogmico* y otro *pelásgico,* anterior á los muros ciclópeos de Tarragona, y de una rarísima piedra de sacrificios humanos. El castro pelásgico está en término de Santa María de Huerta (Soria); lo demás en el de Monreal de Ariza (Aragón).

La excepcional importancia de estas conquistas arqueológicas y artísticas es de las que no necesitan encarecerse.

Anticipamos la noticia y reservamos los demás detalles para una información amplia y seria, que publicaremos en cuanto sea posible acompañarla de elementos gráficos tomados de las fotografías que se están haciendo.

El Monasterio de Aguilar de Campóo

(PALENCIA)

Antiquísimo, célebre y rico fué este monasterio, según quieren y dicen la tradición y la historia; á la magnitud de su fama corresponde ahora la de su ruína. Víctima del tiempo y de los hombres, aumentó sus males un absurdo litigio entre dos centros burocráticos que se disputan la propiedad. A bien que el pleito se fallará por sí mismo, pronta y definitivamente, por carencia de materia litigable. ¡Y para eso fué declarado *monumento nacional!*

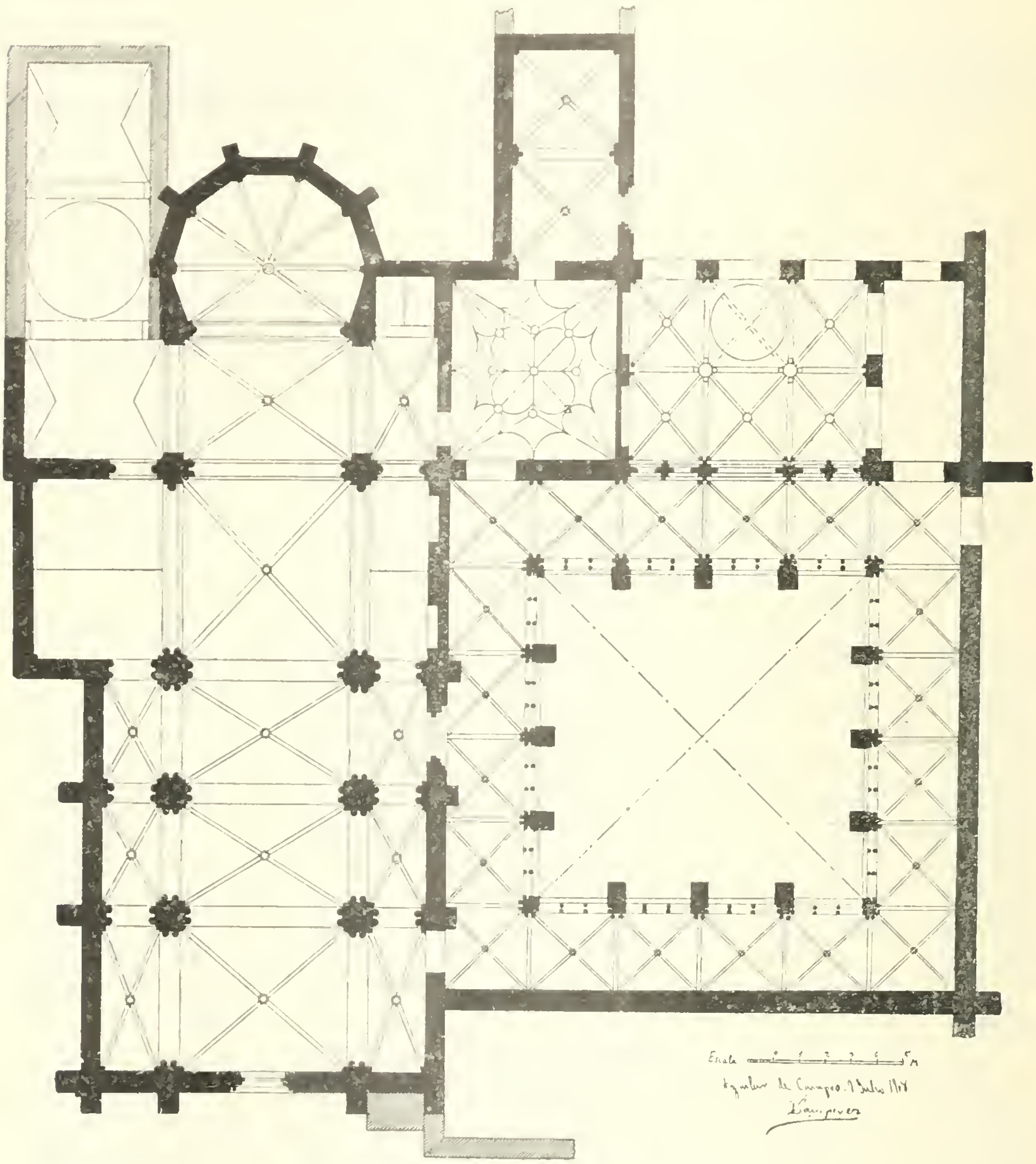
Á los comienzos del siglo IX, nada menos, se remontan las memorias de la existencia de un monasterio de canónigos regulares en aquel lugar. A fines del XI, la casa prosperaba y era rica, y no mucho después los premostratenses se apoderaron de ella con autorización del Obispo de Burgos, pero con protesta de sus ocupantes, que litigaron tenazmente hasta llegar á una transacción, hacia 1162, según consta en la bula del Cardenal Jacinto. Quedaron los hijos de San Norberto en posesión del monasterio, y con la protección de Alfonso VIII prosperó, fué poderosísimo y dominó en otros muchos. Después... ¿Para qué repetir la eterna historia de estas casas?

Queda hoy del monasterio de Aguilar de Campóo la iglesia y el claustro en ruinas y abandonados, y un gran conjunto de edificios que se emplean para diversos fines, bien diferentes á los originarios. Son todas estas últimas partes, obra insignificante de los siglos pseudo-clásicos. Las medioevales consisten en la iglesia, el claustro bajo y la sala capitular.

Dice el Sr. Assas, único historiador arqueólogo del monasterio aquilarense (1), que el claustro bajo fué edificado en tiempos anteriores á la ocupación premostratense, siendo Abad Leceninio, á fines

(1) *Monasterio ó Abadía de Aguilar de Campóo*, por D. Manuel de Assas.—«Museo español de antigüedades». Madrid, 1872.

del siglo XI ó principios del XII; que hacia 1209 se hizo la sala capitular, como consta en una inscripción de una columna de su ingreso (1) que dice: ERA·M·CC.XLVII·FVIT·FACTUM·HOC·OPVS....



Planta del Monasterio.

DNICVS.; que el Abad premostratense D. Gonzalo reedificó la iglesia hacia 1213, según inscripción existente en la puerta: SVB ERA MCCLI FVIT CONSVMATA ISTA ECCLESIA; y que fué consagrada el 30 de Octubre de 1222 por D. Mauricio, Obispo de Burgos, según reza otra lápida colocada enfrente de la anterior. Como se ve, la

(1) Está hoy en el Museo Arqueológico.

historia *material* del edificio está completa; ¡lástima que en alguno de sus puntos sea tan dudosa!

Dolor grande produce la visita á la iglesia monasterial de Aguilar. Bóvedas hundidas, sepulcros abiertos, fragmentos esparcidos, cascotes, hierbas parásitas por todas partes, abandono y profanación: tal es lo que se ve allí. Es una no pequeña basílica de tres naves, con



Interior de la iglesia del Monasterio.

otra de crucero no señalada en planta más que en el lado del Evangelio por un avance sobre la línea lateral; tres ábsides (1), precedidos de sendos tramos, cuadrados los laterales y octogonal el del centro, con la extraña disposición de comenzarse en planta el polígono por dos lados divergentes, lo que hizo escribir á Quadrado que

(1) Falta el del Evangelio, substituído por una gran capilla greco-romana.

tenía forma de *herradura*. Los pilares son de disposiciones variadísimas; todos los de los pies de la iglesia hasta los dos torales correspondientes á esa parte son de núcleo cruciforme, con dobles columnas en los frentes y otras en los codillos; los torales más cercanos á la cabecera carecen de estas columnas angulares; los de los arcos de ingreso á los ábsides laterales, son simplemente esquinados, y los del central esquinados al frente y con columnas en el ingreso. No son más armónicos los embovedamientos. Desde luego, hay que señalar que la cabecera, á partir de los machos torales, tiene mayor altura que el crucero y los pies; después se observa que tienen medios cañones de arco apuntado los brazos del crucero, y el ábside de la Epístola; bóvedas de crucería con nervios diagonales (de tres baquetones) todos los tramos de las naves, y el ábside central; y otra análoga el crucero. Todo el sistema de contrarresto es de gruesos contrafuertes exteriores. Las basas son áticas, sobre banco ó zócalo octógono; los capiteles de los tramos últimos son de hojas y algunos tienen entrelazos. Los de los machos torales de la cabecera faltan en su mayoría; un ilustre señor se los trajo á Madrid, poniendo en su lugar tacos de madera, y están hoy en el Museo Arqueológico Nacional; son de *historias* sagradas, hermosísimos.

Por el exterior, la fachada principal tiene una puerta de columnas acodilladas, con capiteles de hojas picudas, y archivoltas de medio punto baquetonadas; recios contrafuertes con indicación de las tres naves internas, ventanas semi-románicas y remate de una buena espadaña de cuatro huecos apuntados (la torrecilla adjunta es relativamente moderna). Lateralmente, tiene buenas ventanas entre contrafuertes.

Esta descripción nos dice que la iglesia del monasterio de Aguilar es de *transición*, si se la considera en conjunto; pero yo veo en ella tales inarmonías, que me inclino á creer que es obra ejecutada en tiempos diferentes. Paréceme que el crucero y los dos ábsides laterales son partes aprovechadas de una iglesia románica de mediados del siglo XII, anterior, por lo tanto, á la ocupación premostratense; me lo prueban la diferencia de altura general ya citada, los machos no preparados para las crucerías, los cañones seguidos, los capiteles con *historias*. A la obra de 1213-1222 pertenecen los tramos de los pies, las bóvedas de los ante-ábsides, el central de éstos, con sus largas

ventanas con tracería, la bóveda del crucero, cuyos nervios salen de los machos torales más orientales de un modo impensado. La dualidad es evidente; hay allí mezcla de obra románica aprovechada, ojival *transitiva* y ojival algo más avanzada. Así es que el conjunto no pertenece á *escuela* ninguna, aunque en los tramos de los pies se acerca algo á la cisterciense.



Claustro del Monasterio.

A ésta pertenecen abiertamente el claustro y la sala capitular, con tales caracteres de época, que admira que Assas diga que las cuatro alas de aquél son obra del final del siglo XI ó de principios del XII, anteriores á la ocupación premostratense. Quien haya visto un claustro monasterial del Císter, en el tipo de los de Poblet y Tarragona, es decir, en el de Font Froide, ha visto el de Aguilar. Galerías con bóvedas de crucería muy peraltadas: podio corrido, arquería de medio punto sobre columnillas gemelas, cobijada bajo un arco de descarga por tramo: tal es el claustro. No es menos típica la hermosa

sala capitular, abierta á aquél por una puerta flanqueada de dos ven tanas por lado, con seis compartimentos, cuyas bóvedas apean dos columnas cilíndricas con columnillas adosadas. También en estas partes entró el *centralismo*, trayéndose á Madrid ocho pares de estupendos capiteles, con historias unos, con hojas, follajes, fantasías, etc., etc., los otros. A bien que no estuvo mal pensada la acción, pues los que quedaron han sido y son objeto de rapiñas y destrozos que causa vergüenza reseñar (1). Aún quedan algunos de lo mejor de la época y del estilo; obras maestras de unos cinceles que hacían con sin igual maestría los follajes de escuela *cisterciense*, los entrelazos *silenses* y la flora con acento clásico de la escuela tolosana.



Ingreso á la Sala Capitular.

El claustro y la sala capitular son contemporáneos. Su estilo está conforme con que sean hechura del año 1209, que dice la inscripción arriba citada. Mas entonces, hay que sentar que son anteriores á la iglesia, y el hecho, si no absurdo, es extraño, pues son aquellas partes, en general, posteriores á los templos, como accesorias. En Aguilar

(1) Algunos han sido vendidos por quien ningún derecho tenía á ello; otros son objeto de mutilaciones periódicas, pues las mujeres de los contornos han descubierto que la arena que de ellos se obtiene raspándolos, ¡es magnífica para fregar los suelos!

habrá que suponer que los premostratenses, hechos dueños del antiguo monasterio hacia 1162, utilizaron la iglesia románica existente y le adosaron el claustro y la sala capitular, construídos de nuevo; y más tarde, entre 1213-1222, emprendieron la reforma de la iglesia. Acaso así se explicará la asimetría del crucero (1).

De las obras medioevales consérvanse aún, muy maltrechas, la sacristía con bóveda estrellada del siglo XV ó XVI; un local anejo, de *transición*, con cruceriás, y los muros del refectorio y bodega. De los arcos y columnas de ésta, que cita Assas, nada queda ya. Maltrechas he escrito, y no sólo por culpa del tiempo y del abandono, pues ya en el siglo XVII ó XVIII, al rehacer las grandes edificaciones conventuales, se utilizaron la sala capitular para una gran escalera (para lo cual rompieron una bóveda y empotraron los tiros), y parte de la nave baja de la iglesia para otra de subida al coro alto. Con error manifiesto dice Assas, que esta escalera es la *primitiva* del monasterio; verdadero lapsus arqueológico inexplicable en tan docto anticuario.

Ruina pintoresca, venerable é interesantísima, el monasterio de Aguilar de Campóo hace soñar al poeta, avergonzarse al patriota y estudiar al arqueólogo, que puede ver allí las luchas de *escuelas* y la imposición de las más poderosas, por su poder monástico, sobre las que no lograron serlo tanto: de la de San Bernardo sobre la de San Norberto.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,
Arquitecto.

(1) Exactamente, y por igual causa de la que aquí se supone, resultó asimétrica la Catedral de Pamplona.

ESCULTURA EN MADRID

desde la segunda mitad del siglo XVI hasta nuestros días.

I

Rápida ojeada á la escultura castellana de diversas épocas.

Hace algunos años era casi desconocida en absoluto la historia de la escultura española en la mayor parte de sus principales períodos anteriores á los fines del siglo XV.

Los datos sobre algunos artistas consignados en el Cean Bermúdez; monografías, más eruditas que de crítica estética, publicadas en el Museo Español de Antigüedades; los detalles englobados en las descripciones de los monumentos arquitectónicos españoles; lo que se indica al paso en los viajes de Pons, en los trabajos de Bosarte y en el resumen de Caveda; los bien escritos capítulos de la Iconografía de Carderera; los estudios de Parcerisa y varios artículos dados á luz en diferentes localidades, componían todo el caudal de nuestro conocimiento de las efigies labradas en España.

Hoy se encargan á la vez la fortuna y la labor de los sabios de suplir estas deficiencias notadas en nuestras bibliotecas. De día en día se descubren más formas, esculpidas en muros, portadas y capiteles que van dibujando los términos de la serie formada por todo lo creado en estas ramas de la actividad humana, desde los primeros períodos de la Edad Media á los albores del Renacimiento, y á medida que aumenta el católogo de los objetos conocidos, se enriquece la bibliografía española de esta rama del saber.

A falta de un tratado completo y extenso, poseemos ya, á la vez, algún ensayo muy estimable de curso elemental de esta ciencia, como el de D. Elías Tormo; monografías de distintos períodos, como antes las poseímos, de monumentos, y el ensayo de historia premiado por la

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Breves y todo como son la mayor parte de las susodichas monografías, se ha prestado con ellas un grande é inapreciable servicio á la historia de la escultura española, porque es cien veces más difícil y más útil formar síntesis, aunque sean de las más detestables, con estudios de objetos dispersos y extendidos sobre toda la superficie del país, que hacer críticas analíticas de las más altas y profundas sobre lo ya escrito, ó completar lagunas de los cuadros trazados.

Las memorias en que se describen las efigies y relieves de diferentes épocas no han aparecido en forma que guarde relación con la sucesión serial de aquéllas. No hace aún muchos días se publicó la que en orden lógico debe ponerse la primera, la intitulada *Escultura hispano-cristiana de los primeros siglos de la Era*, por D. José Ramón Mélida, en que se hace realmente el inventario de las labras que pasaron en la Península de la antigüedad clásica al mundo cristiano sobre los sepulcros guardados todavía en diferentes comarcas.

Analízanse, y se representan por el fotograbado en el interesante cuaderno, los sarcófagos de Ampurias, de Santa María del Mar de Barcelona, del *manso* ó granja de *Feliu*, del Museo de Valencia, de la Colegiata de Covarrubias, varios de Gerona, el del Museo Arqueológico de Barcelona, los de Denia, una casa de Córdoba y Santo Domingo de Toledo, el de Astorga en el Museo Arqueológico Nacional, dos guardados en la Real Academia de la Historia, los de la cripta de Santa Engracia de Zaragoza, el de la portada de Tarragona, el de Martos en la provincia de Jaén, el perteneciente al Museo Arqueológico de Sevilla, los de la Puebla Nueva de Toledo, de la iglesia de Santa Cruz de Ecija, de Alcaudete y de Bribiesca, haciéndose referencia á otros no representados, como el pagano de San Pedro de Huesca, el de Mérida en el Museo de Badajoz, el fragmento de Torre del Greco y algunos más.

En la escultura de los veintiseis sarcófagos estudiados en la monografía, se reconoce la transformación de este arte en España desde el siglo III al VIII, anunciando ya los que se presentan más degenerados desde el buen dibujo clásico, las líneas de los relieves de Santa María del Naranco y otras obras de la misma época, ó de fecha próxima por lo menos.

Los *clípeos de la precitada* iglesia asturiana y varias representacio-

nes en iglesias de la misma comarca ó de algunas provincias, marcan un momento de transición, desde el cual comienzan poco á poco á extenderse las efigies de hombres, animales realistas, mónstruos y plantas por los capiteles y las cornisas de los templos. El arte nacional, que no muere en ningún período de nuestra historia, recibe de cuando en cuando impulsos del exterior que le vivifican en parte y en parte se adaptan á su especial modo de ser.

Un análisis detenido de las infinitas formas creadas entre la centuria undécima y los comienzos de la décimotercera, revela claramente al que no se contenta con puntos de vista demasiado generales, que desde San Pedro de Villanueva, Corao y cien localidades cántabras, hasta la larga y sinuosa línea que pasa desde Salamanca á Avila, Segovia y Soria, hay infinidad de esculturas inspiradas en objetos ó tradiciones del país y que no han podido ser importadas de naciones extrañas en que imperan otras floras y otras leyendas.

Esto es lo que hemos tratado de mostrar en nuestro ensayo de *Escultura románica en España* y en gran parte también en el libro *Portadas artísticas de monumentos españoles.* Hay un ambiente en España para el desarrollo de la escultura formado desde las postrimerías de los tiempos clásicos, ambiente que se ha modificado con arreglo á las diferentes vicisitudes por que el país ha pasado, en el cual han introducido nuevos elementos de vitalidad influencias de fuera, como llegan á todos los países, y que ha dado en todos los períodos creaciones fecundas en genialidad como le sigue dando en los tiempos presentes.

Las figuras humanas huyen luego en el período del XIII al XV de los capiteles, donde se hacen muy diminutas ó desaparecen, y se refugian en las portadas y los monumentos funerarios que componen el rico museo de la escultura castellana; y es digno de notarse que mientras en los exteriores de templos se advierte bien la influencia de artes extranjeras, en las líneas de las efigies yacentes y en los relieves y estatuíllas de las tumbas se acusa el carácter del arte español, cual si aquéllas fueran retratos y las escenas en que intervienen éstas se hubieran copiado directamente de la realidad.

En uno de sus últimos escritos reconoce ***Emile Bertaux*** (1) que en el sarcófago de D.ª Blanca, encerrado en el fondo del panteón de

(1) E. Bertaux: *Gazette des Beaux-Arts*-XLI-3.ᵉ Période, pág. 94.

Santa María la Real de Nájera, se representa primero que en otro monumento alguno el duelo por la muerte del personaje en el mismo palacio habitado en vida por aquél, y no en la ceremonia de los responsos ó en el cortejo fúnebre; afirma también que estas representaciones se extendieron mucho en Castilla en fecha anterior á su introducción en tierras de la corona aragonesa y de la Gran Bretaña (1); y basta leer en nuestra Historia las recíprocas influencias que estuvieron ejerciendo siempre y en todos los órdenes de la vida, uno sobre otro, los dos grandes reinos peninsulares y las íntimas relaciones que tuvimos con Inglaterra en diferentes períodos, del 1200 al 1400, para tener la certidumbre que de las provincias de Logroño, Soria, Guadalajara y Cuenca pasaron las líneas y relieves de las tumbas á las de Zaragoza y Teruel y que de la comarca entera pudieron trasladarse algunas á las mismas islas británicas, y no que los aragoneses tuvieran que irlas á buscar necesariamente á Francia, como supone el sabio escritor francés antes citado (2) en hipótesis muy falible.

Al Norte de las tierras palentinas se forma desde Aguilar de Campóo hasta Carrión, Villasirga y otras localidades una verdadera escuela de imagineros de enterramientos, cuya historia está escrita en las obras que han llegado hasta nosotros, ya que no se halla consignada en documentos de los archivos. Tanto el antiguo y célebre monasterio de la primera población que acabamos de nombrar, como su vetusta parroquia, están llenas de tumbas, á algunas de las cuales va unido el nombre de Antonio de Carrión, y aquellos rostros de los bultos yacentes y la energía con la ingenuidad que neutralizan la tosquedad del dibujo de muchos detalles, son genuinamente castellanas. En Villasirga hay un cortejo fúnebre en la tumba del Infante Don Felipe, con todo el sello de haberse copiado directamente de los formados en la región en aquella época, y basta comparar lo mismo los monumentos de factura más primitiva que los de dibujo más correcto para advertir que hay en los segundos el perfeccionamiento de los primeros, que todo tiene sabor á sociedad castellana y que hasta los mismos escultores de procedencia extranjera se adaptaban pronto á estas condiciones y tomaban el sello del país á poco de trabajar en este suelo.

(1) E. Bertaux: Ibid pág. 95.
(2) E. Bertaux: Ibid.

La personalidad de nuestras estatuas y estatuillas estriba durante varios siglos precisamente en esto, en hallarse para todo en el ambiente que se respira, no en las particulares inspiraciones de unos ú otros individuos; así tiene sólo franco sello extranjero lo enviado desde fuera ó lo hecho lo mismo por españoles que extraños al acabar de avecinarse en la Península después de educarse fuera. En todos aquellos de diferentes épocas, para los que se conocen muchas obras y sus fechas, se observa la misma transformación que se marcó luego muy bien en Diego de Siloe; comenzó éste labrando delicadezas italianas y concluyó haciendo vigores españoles. Para aplaudirlo ó criticarlo á gusto de los sectarios de diferentes escuelas, hay que reconocer que la escultura de estas tierras tiene un carácter propio y ha sido fecunda en creaciones.

Desde los tiempos clásicos hasta el fin de los medioevales ha existido siempre en nuestro país atmósfera para el desarrollo del arte á que ahora consagramos nuestra atención. Hemos importado mucho, es claro, de Francia en primer término, por ser la más próxima, y de otros países, con los cuales hemos estado á veces en más íntima relación que con nuestros vecinos; pero lo importado se ha puesto aquí siempre en contacto con elementos castizos, con los cuales había de componerse, y con ambiente muy propio, al cual había de adaptarse, dando la resultante de un arte nacional que en el centro de España, por lo menos, tiene rasgos distintivos bien señalados. El que viene á buscar las muestras de unas ó otras influencias, claro es que las encuentra, pero es necesario que cierre los ojos para que no se dibuje en su retina la prueba fehaciente de las demás.

A lo largo del período se fué produciendo el paso de los temas obligados á la mayor libertad en la elección de asuntos; así como se cambiaron los relieves incorrectamente dibujados del sepulcro de D.ª Blanca en Nájera, de Don Felipe en Villasirga y de Esteban Domingo en la Catedral de Avila, en las figuras más proporcionadas y de mejor modelado de la tumba de D.ª María de Molina en Valladolid, de los enterramientos de la Catedral vieja de Salamanca, del monumento funerario del Obispo Fontecha en Burgos, y de otros varios del siglo XIV.

La ceremonia eclesiástica de los responsos, el cortejo fúnebre con plañideras desgreñadas ó magnates en hopalanda de luto, el alma



1



2

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

BURGOS: Catedral

Repisas polícromas de la capilla de Santa Catalina
ó antigua Sala Capitular en el claustro

elevada sobre una sabanilla por dos ángeles, cedieron su lugar á las adoraciones de Reyes, la Circuncisión del Señor, la Anunciación y cien representaciones piadosas ó humanas que adornan las tumbas de D.ª Elena, del canónigo Alonso de Vivero en Salamanca, de la Infanta Doña Berenguela, en la clausura de Huelgas, y de muchas más labradas entre el 1300 y 1400.

El carácter morisco, ó en términos más precisos, *nazarita*, que domina en las tumbas castellanas del siglo XIV, según Emile Bertaux, se acentúa sólo en algunas, como la susodicha de Vivero y la de Fernán Gudiel en Toledo, extendiéndose sí al llegar el XV con líneas del mudejar en las poblaciones castellanas de tierra llana como Olmedo, Mejorada, Cuéllar y algunas más de condiciones análogas.

Hay además algunos relieves en los sarcófagos del período llamado gótico, cuya originalidad es indiscutible, y sólo por dejarse arrastrar de la fuerza de las generalizaciones se comprende que hayan prescindido de ellos los que publican estudios sobre diferentes extremos de nuestro arte funerario. Uno que se ha salvado y puesto en el sepulcro rehecho de D.ª María de Molina, en las Huelgas de Valladolid, representa el acto de entregar la Reina á las monjas Bernardas el acta de fundación de su monasterio, y dicho se está que el asunto no ha podido ser copiado de otro alguno.

Lo mismo que se ve en estos relieves de tumbas se observa en grupos escultóricos separados de portadas y sepulcros. El claustro de Burgos y las capillas que á él se abren son un rico museo donde se guardan alguna efigie con todos los caracteres del arte alfonsí del XIII, como las llamadas de Don Fernando el Santo y Doña Beatriz de Suavia, y muchas bien determinadas del XIV á media altura en los ángulos de las galerías, bajo los arcos dibujados en el muro, y en las ocho repisas de la capilla de Santa Catalina, que son un documento de primer orden.

Sábese que este recinto fué construído para sala capitular desde 1316 á 1352, y con las fechas señaladas por su construcción armonizan las que han de atribuirse á las susodichas repisas polícromas que representan en su gran mayoría escenas de los días de Alfonso XI, consignadas algunas en la crónica de este Rey.

Las repisas primera á cuarta están enlazadas entre sí como episodios diversos de la misma historia ó crónica de reinado; y desde éstas

pasan á las quinta, sexta y séptima elementos que las ponen en la misma época ó las caracterizan por verse en ellas habitantes de la misma comarca. La octava es ó un simple capricho de ornamentación ó una leyenda fantástica, y sólo tiene en común con las anteriores varias de las prendas que visten los dos monstruos ó centauros con cabeza el uno de hombre, y el otro, de mujer, que la componen.

Responde bien la primera al pasaje de la crónica de Alfonso XI, en que se refiere que *Albohacen de Marruecos* mandó una Embajada al Rey de Castilla, que había de ofrecerle además *espadas guarnidas de oro y piedras*. Uno de los islamitas besa, rodilla en tierra, la mano del Monarca cristiano, y los demás llevan las espadas con empuñaduras ricas, de acuerdo con lo que en el precitado documento se dice.

Los dos personajes, cortesanos ó servidores de Don Alfonso, uno con maza, que están á su espalda, presentan luego gran semejanza por la disposición de sus cabellos y barbas, por los rasgos de sus rostros, por la disposición del manto, los ropajes y colocación de las manos, por los objetos que muestran en éstas, con los que en la repisa segunda, que ocupa la parte inferior de nuestra primera fototipia, se hallan frente á una joven de cabello suelto, cabeza coronada de flores y un perrillo en sus brazos, que recibe con interés la ofrenda que parecen prontos á hacerla ó la noticia que van á darla.

De ésta á la tercera pasan las damas con guirnaldas también que en aquélla figuran. Hay aquí una Princesa con toca y corona de cuatro florones y un leoncete en su regazo, que vuelve la cabeza mirando amorosamente á un personaje sentado á su lado, con turbante en su cabeza. A derecha é izquierda permanecen de pie las damas y los varones de las dos anteriores repisas, determinando esta escena como una continuación de la anterior.

Las analogías de ésta con la cuarta están en las Reinas que ocupan respectivamente el centro de cada una: el mismo rostro, el mismo tocado, igual corona, análogas vestiduras. Diferénciase, sí, en que aquélla tiene en su regazo un leoncillo, emblema quizá de la alta alcurnia, y la segunda un perro, que pudiera serlo de fidelidad conyugal. Un detalle, que podrá ser casual, no debe, sin embargo, pasar inadvertido; la segunda figura presenta más acentuado el seno que la primera, y los pliegues de su túnica están más acusados.

En esta cuarta repisa la augusta dama lleva en su mano una



3



4

Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

BURGOS: Catedral

Repisas polícromas de la Capilla de Santa Catalina

ó antigua Sala Capitular en el claustro



5



6

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BURGOS: Catedral
Repisas polícromas de la Capilla de Santa Catalina
ó antigua Sala Capitular en el claustro



7



8

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

BURGOS: Catedral

Repisas polícromas de la capilla de Santa Catalina
o antigua Sala Capitular en el claustro

rama florida, y á sus lados avanzan dos jinetes con el capiello del XIV, que viene uno lanza en ristre contra el otro que la levanta en alto y protege al mismo tiempo su cuerpo con el escudo. ¿Justa en fiestas reales ó Juicio de Dios? Razones hay para decidirse por una ú otra interpretación, y razones hay también para oponerse á cada una. Los combatientes no luchan ciertamente con armas de cortesía, y la actitud de la Princesa no es, por el contrario, la de hallarse sometida á una decisión por su debatida honestidad.

Las dos composiciones de nuestra tercera lámina son francas luchas de caballeros con leones que se lanzan sobre sus corceles, con la diferencia de ir el uno protegido por el capiello y la armadura de placas y llevar el otro guirnalda de flores en la cabeza. En la primera de la cuarta fototipia se destaca en primer término otro león grande y robusto, derribado, vencido y á punto de ser muerto por dos individuos del pueblo, que uno le clava un puñal y otro le golpea con un hueso que parece un *femur* de équido por su forma.

¿Son en parte episodios del reinado de Alfonso XI y en parte representaciones de cacerías y variadas costumbres de la época? Esto es lo que debe deducirse de la fácil interpretación de la primera y del enlace y relaciones en que con ella se encuentran las demás. Su interés, como documento histórico, es grande y no es menor el que tienen desde el punto de vista de la indumentaria y el artístico.

Es notable en ellas el contraste entre el dibujo de las formas humanas y el de las animales, siendo siempre muy superiores las primeras. En los hombres y mujeres hay actitudes naturales, expresión, movimiento que excede en lo justo al de las demás obras de la época, buena composición dentro de la necesidad de acomodarla sobre aquéllas superficies. Los caballos no parecen, en cambio, seres reales y sí juguetes de madera ó cartón. Los leones tienen á medias rostros humanos y pudiera estimárseles como símbolos si no estuviera bien claro el carácter realista de las cacerías en que se les ha puesto.

Las figuras han sido policromadas de nuevo en fecha difícil de precisar, como ya debieron estarlo desde los primeros momentos de su labra, y en la segunda aplicación de color se les ha hecho perder algo de la delicadeza de sus líneas. La finura de sus actuales formas, declara la que debió ser en su primitivo estado, y sus buenas proporciones, dentro de las dominantes del 1300 al 1400, las pone en

preeminente lugar entre las obras de la época. Compárense con los relieves, que no dejan de ser expresivos, del claustro de Barcelona, de la puerta de San Ibo de la misma Catedral, y de las galerías de Santas Creus, y se reconocerá su gran superioridad sobre éstos.

Entre las estatuas reales ó supuestas de Don Fernando y Doña Beatriz, hechas muy probablemente á fines de la décimotercera centuria, los grupos de las esquinas del claustro y las lindas figuritas de la capilla de Santa Catalina se advierte, á la vez, algo de continuidad en las formas, que van derivando lentamente de unas á otras, y bastantes contrastes, lo mismo en la factura que en detalles de indumentaria, viéndose primero el manto de las varoniles sujeto por el *fiador* y caído luego simplemente sobre las espaldas, así como en las de las damas puede observarse la sustitución del extraño y alto tocado de Doña Beatriz por la toca flotante y la corona de cuatro florones.

Todas estas esculturas tan variadas de asuntos y líneas que pueblan muchos de nuestros monumentos desde el 1250 próximamente al 1500, merecerían un estudio sistemático detenido, que está todavía por hacer, por más que abunden los materiales dispersos en numerosos libros de nacionales y extranjeros.

En las obras que han llegado hasta nosotros de la transición del siglo XIV al XV, se marca bien esa indisciplina que caracteriza nuestras creaciones de diversas épocas, mostrando á la vez la gran independencia de los artistas españoles, que no se sometían ya en anteriores siglos, como no se someten ahora, á direcciones impuestas, y la compleja supersposición de influencias que llegaban de muy diversos orígenes. Esta indisciplina hace tan difícil caracterizar aquí un período, como falsas las amplias generalizaciones fundadas casi siempre en los datos de un solo orden, con olvido de los demás.

Dentro de la Catedral de Toledo, y en su capilla de los Reyes nuevos, se guardan los bultos yacentes de los dos Enriques II y III y de sus respectivas esposas, tan rudos de formas y tan interesantes en nuestra historia artística. En Santa María de Nieva hay el claustro del antiguo convento de Dominicos, de capiteles llenos de *historias*, cual si pertenecieran á un monumento románico, y la portada de su iglesia con una arquivolta poblada de muertos que salen desnudos de sus sepulcros en cien actitudes, siendo ambas fábricas de las construídas bajo el patronato de Enrique III y Catalina de Lancaster.

Hiciéronse las efigies de los cuatro monarcas entre los últimos años de la décimocuarta centuria y los primeros de la décimoquinta; construyéronse el claustro y la portada de la iglesia de Nieva después de 1392, en que se encontró la imagen de la Virgen en aquel lugar, y debía estar ya terminado el primero á la muerte de D.ª Catalina. Son, por lo tanto, coetáneas las estatuas reales y las cien expresivas figuritas que se agrupan sobre los capiteles y el ingreso, y hay, sin embargo, en la apariencia, siglos de distancia entre unas y otras por el pensamiento y la factura.

Las separaciones pudieran en general explicarse por dos órdenes distintos de razones: por el mayor primor con que se hicieron en el XIV las estatuíllas pequeñas que las estatuas de tamaño natural; por revelarse en las primeras la influencia de un artista del país, y acusar, tanto los asuntos de las escenas que componen las segundas como el tipo de la ornamentación, el trabajo de manos inglesas. Mas no es posible tampoco dar un gran valor á estas interpretaciones, porque aquí no son de superior dibujo los relieves del claustro sobre los bultos funerarios, ni todos aquéllos fueron indudablemente ejecutados por imagineros británicos.

Hay sí que reconocer, que en este período, como luego en el curso del XVI, se asociaron en España en cada momento obras de muy variados géneros, declarando los contrastes de gustos de las diversas comarcas, de las distintas ciudades y hasta de cada una de las clases sociales y aun de las familias de magnates. La más rica libertad ha imperado en nuestro arte, como imperaba en nuestra historia castiza é instituciones. Somos una raza llena de independencia y por lo tanto de personalidad y de vida, á despecho de lo que piensen los pesimistas y los que ven todas las cosas del color de su inapetencia.

Desde este momento de transición en que disminuyó, sí, algo la fecundidad creadora, fué creciendo rápidamente la extensión y la importancia de la escultura castellana que había de llegar á la altura reconocida por todos en el siglo XVI. Después del 1400 se hacen los innumerables y hermosos sepulcros que llenan la capilla de Santiago y gran parte de los pertenecientes á la de San Ildefonso en Toledo; muchos de los que se extienden á lo largo del claustro de Burgos; el del Cardenal Anaya y sus deudos en la capilla de su nombre en Salamanca; varios de los que ocupan la porción más obscura del cruce-

ro de la Catedral de Avila; los más antiguos de la capilla de los Bedmares en Sigüenza, y cien más. Desde la misma fecha comienzan á llenarse nuestros templos de delicadas imágenes en los retablos y de sillerías primorosamente talladas en los coros, comenzándose por la de León en la Catedral y cerrando el período la baja de la Catedral de Toledo, de un lado, y las de Plasencia y Zamora por otro.

Entonces nacen en la piedra esos rostros delicados, casi de niños en su mayor parte, y esos cuerpos intencionalmente alargados para darles esbeltez é idealidad que presentan las estatuas yacentes ú orantes de D. Alonso Carrillo, D. Juan de Luna, el caballero Valderrábanos, D. Martín de Arce, D. Juan de Padilla y el Príncipe don Alonso, representaciones en su gran mayoría de adolescentes sacrificados en las guerras de Granada, para los que pudiera pensarse que hizo unas formas especiales la escultura patria; y en contraste con estas creaciones que inspiran melancólica poesía, se extienden por muchos lugares, y muy especialmente sobre los arcos del triforium de la Catedral de Burgos, en número inconcebible, cabezas expresivas y bien modeladas, que merecerían ser reproducidas todas para un museo de rostros de la época y del país, útiles para la historia del arte y de la sociedad ó la raza española, que parecen algunas recuerdos cariñosos, y son muchas caricaturas lapidarias del período, como luego las había de hacer escritas *D. Francesillo de Zúñiga* en su *Crónica burlesca de Carlos V.*

Es necesario pasar distraído á la vista de todo esto para afirmar que la escultura no ha tenido en España en general, y muy en singular en Castilla, tanta importancia como la pintura. La afirmación se explica, sin embargo, sin dificultad alguna, y saltan á la vista las razones de la alucinación de los que sientan tal doctrina. El rico conjunto de los grandes cuadros nacionales se aprecia visitando cómodamente un museo; el grandioso catálogo de las estatuas, estatuíllas y relieves de todas las épocas repartidas por la Península, exige la visita á muchas localidades y la investigación minuciosa, para que no pase inadvertido, como á veces pasa, lo mejor que en ellas se encuentra.

Al finalizar el siglo décimoquinto quedaban representadas dos grandes direcciones de la escultura en Castilla por Gil de Siloe y Pablo Ortiz, autores respectivos de los sepulcros de la Cartuja de Mira-

flores en Burgos y de los que ocupan la capilla de D. Alvaro de Luna, en la Catedral de Toledo.

Ninguno de los trabajos hechos por los mismos años aventaja en riqueza á las tumbas de Don Juan I y Doña Isabel de Portugal ó á la del Príncipe Don Alonso, que el primero de los dos escultores citados llenó de estatuíllas, de escenas de la vida natural, de escudos con ángeles ó leones tenantes, de cien filigranas primorosamente ejecutadas. La labor del segundo contrasta rudamente con la del anterior por su austeridad, destacándose sólo el bulto yacente sobre las urnas sobriamente decoradas y en la esquinas de éstas las figuras de Caballeros de Santiago ó monjes de rodillas.

Estas corrientes artísticas que habían llegado á tomar carta de naturaleza en el país y á presentarse fuertemente marcadas con el sello del mismo, iban á ser en breve desviadas de su cauce por otras corrientes de diferentes procedencias, destinadas á fundirse en un arte espléndido, atractivo, lleno de variedad en sus detalles y algo monótono en su plan general, cual si se subordinara su espíritu á las influencias eruditas que se extendían al mismo tiempo por toda Europa y se dejara, en cambio, plena libertad á los ejecutantes para elegir las joyas con que debían adornarle.

La primera mitad del siglo XVI, en que se produjo esta transformación, fué época de gran movimiento para la escultura en ambas Castillas. Maestros llegados de Flandes é Italia y españoles educados en el extranjero, trabajaban en competencia en catedrales, monasterios, palacios de príncipes ó magnates y casas particulares.

Ingresos de templos como cien de Salamanca y diferentes poblaciones, fachadas de alcázares reales en Toledo y Granada, lindas portadas de edificios diversos, patios tan espléndidos como el del Archivo de Alcalá y otros análogos, escaleras artísticas, sepulcros con hermosos bultos yacentes ú orantes, retablos, sillerías de coro, arcones y cien objetos de mobiliario, sirvieron para que dejara en ellos el sello de sus variadas inspiraciones aquella inmensa falange de artistas á cuyo frente figuran, á modo de directores del movimiento, Berruguete, Felipe de Borgoña y Diego de Siloe.

Habíanlos precedido, en los mismos comienzos de la décimasexta centuria, dos florentinos: el maestro Miguel, autor del sepulcro del Arzobispo D. Diego Hurtado de Mendoza, que está en la capilla de

Nuestra Señora de la Antigua de la Catedral de Sevilla, y Micer Domenico Alejandro, que hizo la tumba del Príncipe D. Juan, colocada en Santo Tomás de Avila, y diseñó, dejando trazado por completo, el plan del enterramiento del Cardenal Cisneros que está hoy en el crucero de la Magistral de Alcalá de Henares.

Al primero le rogaba el Cabildo de Sevilla, en 18 de Marzo de 1510, que permaneciera en la ciudad, comisionando á dos capitulares para que «fablen con el Florentin, que fizo el enterramiento del Cardenal D. Diego Furtado para ver si le podían detener que no se vaya, é que quede para facer obra para la iglesia»; con el segundo firmaban una escritura, en 14 de Julio de 1518, los testamentarios del Cardenal Ximénez de Cisneros, poniendo entre las condiciones que el sepulcro (de Cisneros) había de ser de mármol de Carrara, tan bueno y mejor, si cabía, que el del Príncipe D. Juan, trabajado por el mismo Micer Domenico, y colocado en Santo Tomás, de Avila. Las dos tumbas de D. Diego Hurtado de Mendoza y del Príncipe D. Juan, á que se alude respectivamente en el primero y segundo documento, como á cosas algún tiempo antes realizadas, debieron ser hechas, por lo tanto, en los mismos comienzos del siglo XVI.

Han de estimarse ambas como las primeras obras de su género que iniciaron en España el nuevo estilo y las destinadas á marcar la transición, porque los sarcófagos de la Cartuja de Miraflores en que se presentaba de tan brillante modo el gótico florido, fueron terminados por Gil de Siloe, en 1493, y seis años más tarde comenzaban este maestro y Diego de la Cruz á trabajar en el retablo del susodicho templo, donde lucen en términos generales las mismas líneas del lecho mortuorio de Don Juan II y Doña Isabel de Portugal, y que no pudo terminarse antes del último año del siglo XV.

Se pasa, por lo tanto, sin solución de continuidad, de la labor de Gil de Siloe á las de Miguel Florentín y Micer Domenico Alejandro, que fructificaron enseguida en las más espléndidas creaciones sólo durante medio siglo; porque al morir Alonso Berruguete en 1561 y Diego de Siloe dos años más tarde, desapareció con ellos el primer grupo de los geniales artistas que hicieron en España una escultura excepcionalmente hermosa y bien adaptada al carácter y á los ideales del país, transformando radicalmente los elementos extraños que habían recogido en su educación y viajes por tierras extranjeras.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

TOLEDO

Hospital de Afuera: Sepulcro del Cardenal Tavera

Felipe de Vigarny, fallecido en 1543, que rivalizó en altura con ellos; Bartolomé Ordóñez, continuador de las inspiraciones del florentino Domenico Alejandro; Becerra y Juan de Juni; Picardo, á quien sólo se conoce por su labor en la capilla real de Sevilla, y otros no tan nombrados, completaban la corte de los genios de primer orden; Cristóbal de Andino en el diseño de su sepulcro y Juan de Res con Luis Giraldo en el trascoro de Avila, representan otras direcciones y contribuyen á mostrar la variedad de trabajos que se hicieron por aquel tiempo en España.

La despedida de los primeros fué digna de su fama y de sus hechos. *Bartolomé Ordóñez*, realizando en el enterramiento de Cisneros los primores que había soñado su antecesor; *Felipe de Vigarny*, poniendo en frente de las de su rival las treinta y cinco sillas del coro de la Catedral de Toledo; *Berruguete*, llevando de un modo maravilloso á la piedra las líneas del Cardenal Tavera, y *Diego de Siloe* en Granada han hecho cuatro testamentos, legándole á la Patria gloria de la que no se entenebrece con la sangre, y estímulos de fecundidad creadora para sus sucesores.

Berruguete tuvo sobre los demás la inmensa fortuna de que sus creaciones sirvieran de inspiración para otros artistas, de dejar creada una escuela, y de que entre las varias poblaciones castellanas en que se admiran labores suyas existan tres ciudades; una Salamanca, que parece un museo de sus obras de carácter civil, y dos, Valladolid y Toledo, que contienen en crecido número las religiosas.

En la primera se ve á la vez lo ejecutado con mayor libertad dentro de su estilo y lo que empieza á transformarse conservando el sello general y degenerando en la factura. Las *ménsulas* de la casa de las Salinas que reflejan el vigor de su fantasía; los medallones repartidos entre distintos edificios, como los Estudios menores y otros; las bien modeladas cabecitas con inagotable variedad de tipos del patio del Colegio de Nobles irlandeses y de la casa de las Muertes; los cien detalles ornamentales de diversos monumentos son, sí, de los que acusan la intervención de muy hábiles manos.

Al lado de sus más notables obras subsisten también otras que ya no se le pueden atribuir, ó no se pueden considerar por completo suyas, porque se revela, sí, en ellas su espíritu, su pensamiento para la ornamentación de portadas, patios de honor y sepulcros; su aso-

ciación de relieves y distribución de elementos decorativos; pero no los rasgos característicos y excelencias de su factura.

El estudio artístico y documental de su labor ha hecho que se borren de la lista muchas de las consideradas como producciones suyas. Las cuentas y contratos publicados en el libro del Sr. Martí y Monzó (1), y las lógicas consideraciones con que los aclara, demuestran que el retablo de *Paredes de Nava*, del mismo pueblo en que nació el genial castellano, fué hecho por Inocencio Berruguete y su cuñado Esteban Jordán, el autor de las tallas de la Magdalena, de Valladolid. Como ésta hay que separar del catálogo de sus obras muchas en que lucen reminiscencias de sus inspiraciones, pero nada más.

A la cabeza de los más hermosos de los monumentos que componen este grupo ha de colocarse el claustro del convento de Dominicas, llamado comúnmente de las *Dueñas de Salamanca*, claustro que no cita siquiera Modesto Falcón en su *Salamanca artística monumental* al hablar del edificio, y que tampoco se estudia en la obra de Quadrado por no haberle podido visitar en clausura ni uno ni otro (2).

Hay en las galerías bajas gran riqueza de formas que se convierte sobre los elementos arquitectónicos de las altas en exuberancia de ornamentación, enmascaradora en gran parte de las líneas. Los ángulos de los capiteles y los lugares correspondientes á sus florones se hallan poblados de mascarones, angelitos, bichas, serpientes fantásticas, monstruos, cabezas de carnero y cien caprichos más, así como en las zapatas en que descansa el friso se ven extrañas figuras humanas y algún abultado reptil.

Gran número de medallones adornan el claustro inferior, destacándose cada uno de ellos sobre la enjuta de un arco y llevando inscrita en su circunferencia una cabeza de medio relieve como las que tanto abundan en las demás fábricas de la ciudad. Se representan en ellos damas con el tocado de mediados del siglo XVI; eclesiásticos con el bonete de la misma época, llevado en muchos sitios por los co-

(1) *Estudios histórico-artísticos.*

(2) El Ilmo. Sr. Obispo de la diócesis, D. Francisco Valdés, nos permitió estudiarle y que entrase luego un fotógrafo para obtener las cuatro reproducciones que publicamos, persiguiendo el fin culto de que contribuyéramos á salvar esta joya, y el piadoso de que viéramos por nosotros mismos cómo vive allí la pobre Comunidad de Dominicas: en los períodos de lluvia se inunda de agua el coro en que han de rezar sus oraciones.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SALAMANCA: Claustro del Convento de "Las Dueñas"

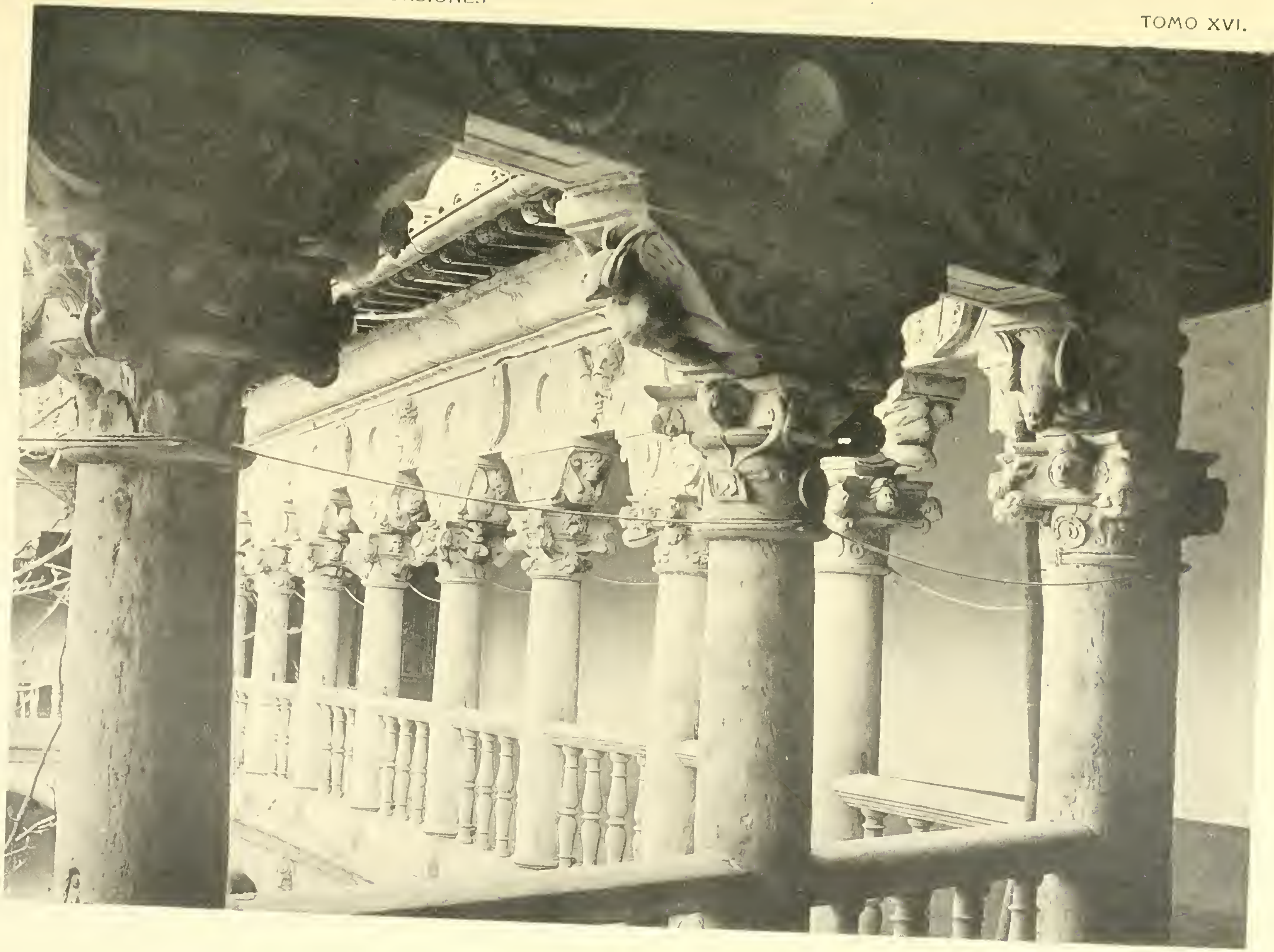
I.—Vista de conjunto



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

SALAMANCA: Claustro del Convento de "Las Dueñas"

II.—Primer detalle de las galerías bajas



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SALAMANCA: Claustro del Convento de "Las Dueñas"

IV. -Galerias altas



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SALAMANCA: Claustro del Convento de "Las Dueñas"

III.—Segundo detalle de las galerias bajas

legiales de diversos Seminarios; hidalgos ó bravos con sombreros de pluma; peregrinos de paciente y sufrido rostro, y cien representantes de la sociedad de su tiempo.

Está, como se ve, compuesta la obra de las mismas imágenes realistas ú ornamentales que entraban en todas las de Berruguete y sus más geniales coetáneos, que no dieron á sus creaciones ese carácter exclusivamente religioso que algunos escritores señalan, ni aun en el mismo interior de las casas piadosas, y que atendieron de igual modo á labrar buenas imágenes para los templos que á dar rasgos humanos aun á las mismas efigies de santos, y á traducir en piedra las escenas y los personajes con quienes se hallaban en contacto.

En este punto y en el de revelar varias formas una fantasía sobrescitada acaban las semejanzas del monumento con los más legítimamente atribuídos al célebre escultor castellano; la factura no es la misma, y sin que deje de reconocerse habilidad, y grande, en las manos que trabajaron en el claustro de *las Dueñas*, salta á la vista, sin necesidad de prolijos análisis, que aquélla era inferior á la del maestro, y que no hay en el dibujo las notables cualidades que acreditan el de los monumentos indiscutiblemente suyos.

Pueden citarse, sí, cabezas como las del capitel de la izquierda de nuestra tercera fototipia, que están intencionalmente deformadas para convertirlas en expresivas caricaturas; pero hay también otras que no responden á este propósito, y que no son, sin embargo, ni de gran corrección, ni de gran soltura de líneas, porque el escultor no ha sabido trazarlas ni de uno ni de otro modo.

Compárense además los medallones de las enjutas con los de las obras auténticas de Berruguete, y se advertirá que el autor de los de este claustro no llegaba, con mucho, á la expresión, el vigor, el relieve y modelado que aquél supo dar á los suyos; habría de suponerse que el gran artista castellano había llegado á un período de olvido de sus facultades, más que de decadencia, si lo que observamos en dicho claustro hubieran salido de sus manos.

A pesar de estas deficiencias que el crítico y el historiador del arte se ven obligados á reconocer, el claustro del convento de Dominicas de Salamanca resulta una obra de primer orden, de la que procuramos dar una imagen tan completa como es posible en las cuatro láminas de la misma que acompañan nuestro trabajo, y que por pri-

mera vez se publican reproducidas de pruebas sacadas directamente por el fotógrafo de la casa Hauser y Menet.

Su vista produce profunda emoción estética, bien fundada y legítima, porque la asociación de sus elementos da un cuadro de conjunto sumamente bello.

Otro artista notable, muy conocido por sus obras de rejería, y no tan apreciado como merece serlo en su nombre de escultor, *Cristóbal de Andino*, nos ha legado en el propio sepulcro una fehaciente prueba de su maestria, de ser cierto, como dice el epitafio, que le dejó compuesto, del mismo modo que tres siglos más tarde habían de labrar el de Canova cuatro de sus discípulos realizando en la piedra unos diseños y un boceto del maestro.

Genio y buena escuela revelan las dos estatuas orantes con rostros de gran personalidad, que pudieran ser retratos de Andino y de su mujer; su indumentaria parece confirmar que aquellas figuras hubieron de ser trazadas antes de 1542 en que vemos figurar por última vez su nombre en un documento relativo á la gran reja de la Catedral de Toledo que ha publicado Martí y Monzó en sus interesantes estudios. Algo se separan entre sí en fecha las ropas del varón de las de la dama, son las del primero *pasadas de moda* respecto de las que luce la esposa; las diferencias pudieran, sin embargo, explicarse por la costumbre de vestir el primero uno á modo de uniforme de artista, y la natural tendencia femenina de la segunda de ataviarse, no cediendo á las demás en elegancia.

Las reproducimos en una fototipia donde puede apreciarse mucho de lo que hay en ellas de realista y de humano. La actitud piadosa de Andino, que parece recogido en oración, en contraste con la expresión algo mundana del rostro de su consorte; el modelado de las cabezas y los detalles del tocado; la naturalidad con que caen los mantos, el plegado de la túnica masculina, el rígido encorsetado de la dama, los pequeños detalles de lazos anudados de verdad y mangas con vuelillos bien añadidos, conjunto y variedad de elementos se aunan para hacer de estas esculturas, tan castellanas por concepción y factura, una obra de mérito excepcional.

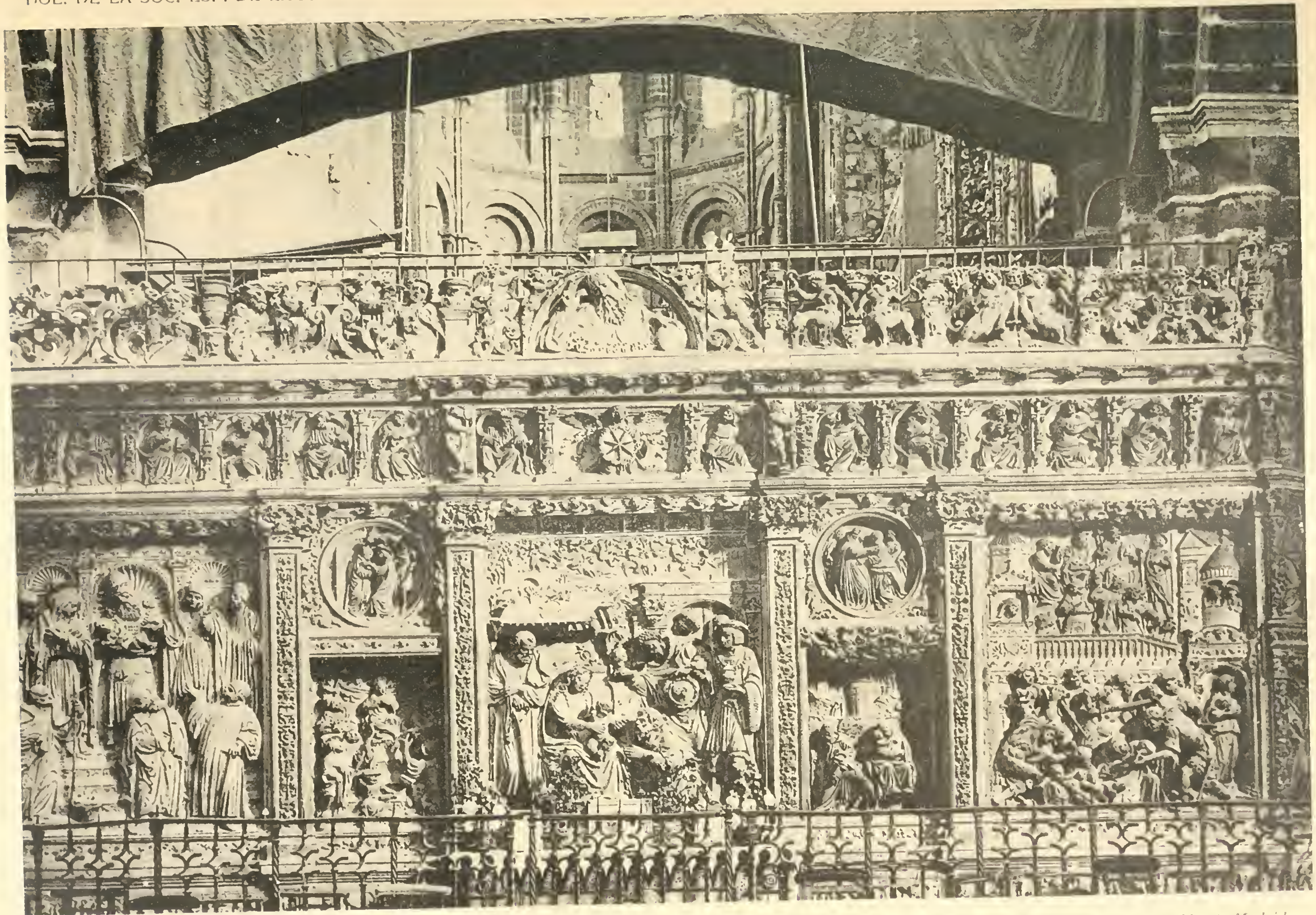
Hállanse como olvidadas en la iglesia del barrio de Vega y son muchos los viajeros que pasan por Burgos sin visitarlas por el sinnúmero de joyas que solicitan la atención del artista en la ciudad.



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

BURGOS: Iglesia del Barrio de Vega

Estatuas orantes de Cristóbal de Andino y su mujer

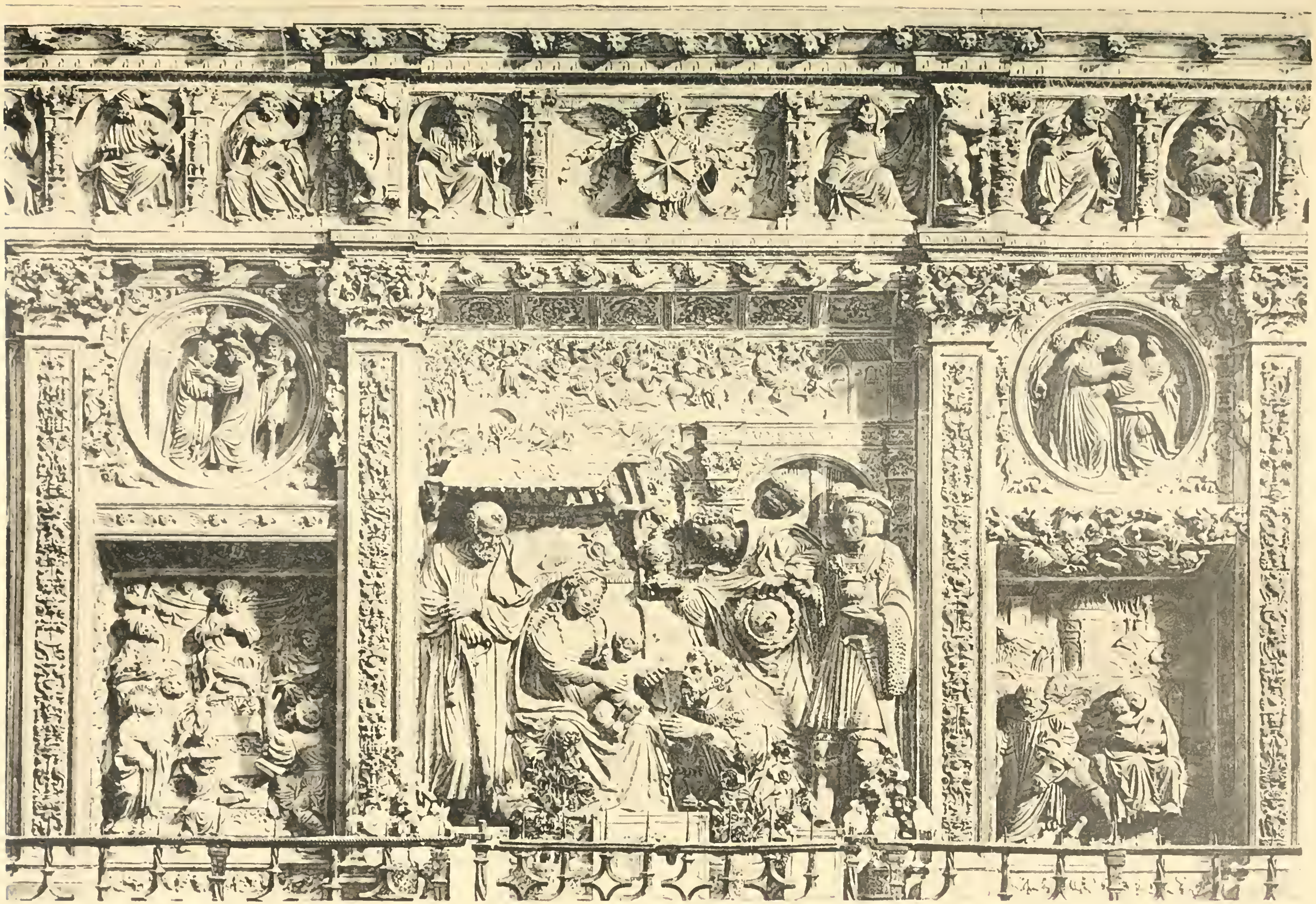


Fotografía del Dr. Hernandez Briz

Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

ÁVILA

Trascoro de la Catedral.- Conjunto



Fotografía del Dr. Hernandez Briz

Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

Una obra muy castellana también merece citarse como ejemplo de la labor de otras manos y de otras tendencias que coexistían con las anteriores. En 1532 se obligaban *Juan de Rés* y Luis Giraldo á labrar el trascoro de la Catedral de Avila, y éste ha llegado en excelente estado de conservación á nuestros días, mostrándonos el espíritu y la maestría de ambos artistas.

Su conjunto es rico; sus detalles prolijos. La vista no descansa un momento al contemplarle, porque recuadros, pilastrillas divisorias, zonas de separación, friso, crestería, todo está lleno de figuras humanas, caprichos, variados elementos decorativos. Era la embriaguez de la ornamentación que había de traer en breve la sequedad como remedio.

Cuando pasa la impresión del primer momento y se analizan una por una las formas, se acusan desigualdades de factura, que no llegan, sin embargo, á producir inarmonías. Hay figuras poca acertadas, como las de dos magos que están de pie y el sayón de la izquierda de la Degollación de los Inocentes; la Virgen con el niño es, en cambio, muy bella, y el rostro de San José excepcionalmente expresivo.

Los escultores han sabido acomodar, además, su espíritu al de las escenas que representan. En la Degollación de los Inocentes se reflejan esa violencia, esa fruicción en la crueldad, ese buscar efectos rudos, ese empeño en despertar el odio más que el melancólico dolor que caracterizan nuestro modo de tratar el asunto en todas las épocas, desde la portada de Santo Tomé, de Soria, hasta los grupos polícromos de Ginés, que se guardan en la Real Academia de San Fernando; declárase el propósito, siempre aquí varonil, de mover á indignación contra los verdugos, en vez de lamentar sólo femeninamente las catástrofes. Hay, en cambio, sencillez y ternura en los Desposorios de la Virgen y la visita de María á Santa Isabel.

Son dignos también de notarse en esta obra los contrastes, por un lado, de composiciones tan acentuadamente movidas como el sacrificio de los tiernos niños, con el excesivo paralelismo de líneas que impera en la Presentación en el templo, y por otro de cabezas tan bien dibujadas y tan hermosas, á la altura de las mejores del período, con otras que parecen hechas á patrón, vulgares y faltas de originalidad, en personajes de segundo término. Parecen revelar las deficiencias más que falta de maestría, cansancio en la labor.

Se ve también en el rico trascoro algún detalle de indumentaria que hace pensar en los recuerdos que de cuando en cuando dedicaban á personajes de su tiempo los escultores castellanos. Uno de los magos lleva dispuesto su cabello con el flequillo de la época de los Reyes Católicos y sus vestiduras son de las que ellos usaban, modificadas por algún elemento de los que se usaron después. ¿A quién se ha tratado de representar en este relieve de un Príncipe europeo entre otros dos con los ropajes convencionales de las efigies piadosas? A Don Fernando, muy probablemente, por el cariño que él y su regia consorte consagraron siempre á Avila y por haber fundado allí el gran convento de Santo Tomás y depositado en su recinto los restos del único varón que tuvieron, así como por haber contribuído á la conservación de varios monumentos de la ciudad.

Completan la obra un friso con catorce ancianos y doctores un poco encogidos dentro de sus hornacinas, pero bien modelados y en gran variedad de actitudes, y una crestería con niños, esfinges, centauros enlazados por guirnaldas y otros elementos decorativos que no llegan en su dibujo á las formas análogas de los grandes maestros del período, y sí son elogiables por la riqueza de fantasía y bella impresión que produce su conjunto; sólo les falta á estas figuras para valer más, estar más espaciadas.

No es el trascoro de la Catedral de Avila de las obras que pueden colocarse á la cabeza de las producciones de Renacimiento en España, aunque sí merezca citarse entre las hermosas, entre las que representan un matiz más en el rico cuadro de nuestras creaciones. Además, y para ser justo al estimar su mérito real y explicar un cierto acento de tosquedad que domina en ellas, hay que añadir que la piedra de *Otero de Herrera* en tierras Segovianas, con que están hechas, no se presta á tanta finura de labor y tantas delicadezas como otros materiales empleados en el país ó los mármoles clásicos.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

(Continuará.)

Madrid —Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

que crearon durante largos años, pero no hacer el inventario exacto de lo producido por cada uno de los grandes escultores.

Domenico Alejandro Fancelli, uno de los primeros importadores de Italia, que labró el sepulcro del Príncipe D. Juan, según se sabe de largo tiempo, y también el de Don Fernando y Doña Isabel (1), según no ha mucho se ha demostrado plenamente, presentó el diseño del de Cisneros, que había de hacer después de su muerte *Bartolomé Ordóñez de Burgos*, siguiendo en parte las inspiraciones de aquél, haciendo de otro modo de como Fancelli le hubiera hecho el bulto del Prelado, que difiere bastante en su dibujo del de los bultos de los regios personajes, y dando á todas las urnas en que trabajó la forma de paralipípedos rectángulos en vez de la de pirámides rectangulares truncadas que dió á las suyas el primero.

Bartolomé Ordóñez falleció pocos años más tarde, dejando sin terminar los sepulcros de Don Felipe el Hermoso y Doña Juana la Loca, para Granada; el de Cisneros destinado á Alcalá, y los de los Fonsecas para la parroquia de Coca. De la tumba de D.ª Juana y su consorte quedaban por hacer, entre otros detalles menores, dos efigies, sólo esbozadas, de San Miguel y San Juan Evangelista (2) que son las que se levantan en los ángulos de los pies del lecho mortuorio. Del de Cisneros los doctores de la Iglesia que se ven en las esquinas. De

(1) En lo estipulado con Domenico Fancelli para hacer el sepulcro de Cisneros, escritura que ha encontrado y publicado Martí y Monsó en sus excelentes *Estudios histórico-artísticos*, se lee: «Primeramente han de hazer la cama e bulto e figuras de marmol de carrara y dho marmol a de ser... tan bueno como lo de la sepoltura de el principe D. Juan que santa gloria aya que esta en sancto thomas de abila e tal *como lo de los bultos del Rey e de la Reina questan en granada*... en cada esquina un grifo muy triunfante adornado con sus alas e follaje... el bulto todo de una pieza... toda la dha obra a de ser muy bien labrada como dho es tan buena como la del principe e Rey e Reina... y mas pulida si mas pudiere ser, todo lo que mas a alcançado de espẽriencia despues aca sobre los dhos bultos *el maestro que los hizo*, *que es el que tiene de hacer este*...» El enterramiento de los Reyes Católicos, único que podía estar hecho en la fecha de este documento, es de Domenico Alejandro Fancelli, así como el de D. Felipe y D.ª Juana es de Bartolomé Ordóñez, constando en el inventario hecho á su muerte alguna de las figuras que hay en él y que quedaron sin terminar. Ya lo había afirmado Carlos Justi, comparando el primero con el del príncipe D. Juan en Avila, y el segundo con el de Cisneros en Alcalá.

(2) Se las incluye en el inventario de lo que dejó Bartolomé Ordóñez en su taller de Granada. D. Manuel Gómez-Moreno cita este dato en su *Guía de Granada* y hace constar la inferioridad de estas dos estatuíllas respecto de lo demás del sepulcro.

los enterramientos de Coca los ángeles con las cartelas muy probablemente y algún detalle más.

De completar estos trabajos se encargaron Pietro de Carona, Giovani da Fiesole, Simone Mantovano, Marco Bernardi, Raffaello Sinibaldi de Montelupo y no sabemos si alguno más, sin que á pesar de todos los documentos publicados nos atrevamos á señalar en qué parte de las obras intervino cada uno de éstos por los puntos obscuros que quedan todavía en el asunto. Lo único que sí puede afirmarse es que su trabajo no llegó en perfección al del escultor español, en tanto que el de éste no fué ciertamente inferior al de Fancelli. De simple continuador de obras italianas viene en resumen á calificar *Carlos Justi* á Ordóñez, sin ver que él mismo se contradice al señalar en un análisis sabia y sagazmente hecho las diferencias que le separan de Domenico Alejandro. En ninguna cosa se podrá reconocer mejor que en este ejemplo la eterna ley de que nuestra personalidad nos impedía seguir servilmente otras inspiraciones hasta cuando habían adquirido nuestros artistas el compromiso legal, ó á lo menos moral, de hacerlo.

Al otro extremo del período se cumplían las mismas leyes humanas. *Juan de Juni*, al pasar de esta vida en 1577, dejó sin concluir muchas obras, y algunas de ellas, como el retablo principal de Santa María de Rioseco, fué encargado á Esteban Jordán que hubo de hacerle dentro de un estilo diferente al del gran maestro que le había proyectado, y es de notar que este mismo Jordan unido á Inocencio Berruguete compuso y talló el retablo de Paredes de Nava, patria de Alonso Berruguete, y al cual se había atribuído por algunos.

No estriba sólo en este cambio de manos la dificultad para fijar con precisión los caracteres de la Escultura en España y en cada período: al llegar aquí corrientes de diverso origen ó diferente sentido dentro de una misma procedencia, éstas se combinaron en más de una ocasión, así como los artistas que tuvieron larga vida cambiaron á veces bastante en el curso de su existencia ó dejaron obras hechas con muy desigual solicitud.

Por gentes educadas fuera de la Península se hicieron sepulcros como los de Coca, que parecen de discípulos de *Donatello*, y figuras como las Virtudes del retablo de Astorga, debido á Gaspar Becerra, ó el Cristo yacente de Juan de Juni en Valladolid, que están decla-

rando el espíritu de Miguel Angel (1). Nada tiene de extraño que en muchas obras se vean juntos elementos de tan diferente carácter que dejan perplejo al investigador sobre el grupo en que debe colocarlas.

Berruguete y *Juan de Juni* nos proporcionan también buenos ejemplos de cómo se modificaban con el tiempo ú otras circunstancias los modos de hacer de un mismo artista, obligando á proceder con gran prudencia en esas inclusiones ó exclusiones que se hacen muy á menudo en los catálogos de obras y que resultan más de una vez desautorizadas por los documentos fehacientes que de cuando en cuando se encuentran.

Sábese hoy que Berruguete dejó concluídos todos los elementos del sepulcro de Tavera, menos un zócalo de piedra negra sin esculpir sobre el cual debía alzarse la urna; detállase en el documento que publica Martí y Monsó que quedaban labrados el busto del Prelado, las Virtudes de las esquinas, etcétera, etc., y todo el mundo advierte, no obstante, la gran diferencia de mérito de la figura principal y las figuras secundarias que ha contribuído á mantener y propagar la equivocada idea de que el gran artista castellano falleció sin dar cima á la última labor que nos recuerda su genio.

Desde el Cristo yacente de Juni, que está hoy en el Museo vallisoletano y se hizo para una capilla de San Francisco, hasta el Descendimiento, del mismo autor, en la Catedral de Segovia, va un mundo de distancia. En vez de la grandiosidad y reposo que hay en la primera, sobresale en ésta lo ampuloso, el desorden en el movimiento, la exageración en las actitudes, que podrán ser exceso de sentimiento, no lo negamos, pero que son también imperio del desequilibrio dentro de la conservación de bastantes condiciones para producir la emoción ética.

En la segunda mitad del siglo XVI se desarrolla en Castilla la escultura en metal paralelamente á los restos de la escultura en piedra y la predominante imaginería en maderas policromadas. Compónese ésta de una vigorosa invasión extranjera determinada por León y Pompeyo Leoni, y del perfeccionamiento y cambio de tamaño por

(1) No deja de ser curioso que en las obras de Juan de Juni se vea tan marcado el espíritu de las de Miguel Angel, cuando consta en documentos, publicados también por Martí y Monsó, que no se educó en Italia, sino en Francia. Se sabe, en cambio, positivamente que Becerra aprendió su arte en Italia.

Juan de Arfe de las delicadas estatuillas que venían haciendo su padre Antonio y su abuelo Enrique, toda una dinastía de artísticos plateros. Hay también en este campo el eterno enlace de algo que se había hecho ya tradicional en el país con algo que se traía de fuera á vigorizar iniciativas y producir nuevos modelos.

Los Leoni son, sí, en este período, los que encarnan el nuevo modo de hacer; no sólo son los que producen más, sino los que producen mejor. Ellos se presentan como verdaderos escultores que logran vencer en sus obras la rigidez del material empleado y darle en gran parte la suavidad de líneas de los organismos; ellos unen á los primores y filigranas de la platería en los trajes, el agrado en los rostros y la naturalidad en las actitudes. No luchó, sin embargo, una dirección con la otra, las circunstancias las hicieron unirse y completarse hasta el punto que las estatuas de los Duques de Lerma, diseñadas por Pompeyo Leoni, fueron comenzadas por Arfe y concluídas por Lesmes Fernández del Moral (1). En El Escorial reparó Arfe también algunas estatuas de personajes reales que se hacían bajo la dirección de Pompeyo.

La educación de unos y de otros debió ser en el fondo muy semejante. Los célebres escultores italianos se formaron en un momento de predominancia del análisis científico del cuerpo humano, y de Arfe se sabe que estudió con su padre *miología*, que se aleccionó en las *anatomías* que hacía en Salamanca el Dr. *Cosme de Medina*, catedrático de aquella Universidad, que hubo de medir en Toledo las proporciones que Vigarny y Berruguete habían dado á sus figuras y en Madrid las aceptadas por Gaspar Becerra, apareciendo ante nosotros como una personalidad que había sido investigadora antes de ser artista.

Las principales obras que nos han quedado de este género se encuentran en Madrid ó en su provincia y habremos de examinarlas con detenimiento en el cuerpo principal del trabajo.

En oposición á las ornamentaciones exuberantes y ricas de Be-

(1) Son estas efigies muy inferiores á la de Sandoval y Rojas, que hay en la iglesia de Lerma, y es de presumir que ésta, que figura también en los contratos, la dejaría casi terminada Juan de Arfe, y en las de los Duques trabajaría mucho, por el contrario, Fernández del Moral, que no estaba á la altura ni de Arfe ni de Leoni.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID

La Magdalena: Sepulcro de D. Pedro Lagasca

rruguete y sus coetáneos, vino inmediatamente para la escultura española un período de gran severidad, en íntima relación con el que comenzaba á imperar con Felipe II en la Arquitectura; refléjala, como una de las varias efigies á que dió vida, el bulto yacente del Obispo Pedro de Lagasca, en la Magdalena de Valladolid, y la efigie es tan notable por el excelso personaje que representa, como por caracterizar bien la personalidad del que la labró.

Es el personaje aquel sacerdote, honra de España, que confiado sólo en su prudente energía, llevando por ejército el de sus nobles pensamientos, y por únicas armas su breviario, fué al Perú, insurreccionado por Rodrigo Pizarro y el tan valiente cuanto duro Maestre de Campo Carvajal; manejó hábilmente las opuestas pasiones de los diferentes actores del drama; fué persuasivo con unos é intimidador con otros; sereno siempre en sus actos, y devolvió á la autoridad del Emperador la comarca que le habían arrancado la ambición de familias é individuos prestigiosos en aquellas tierras.

Es el autor Esteban Jordán. Conocíase como labor de este artista el retablo de la misma iglesia, y el de la parroquia de Medina de Rioseco, hechas por su propio diseño, y el del Monasterio de Monserrat en Cataluña, trabajado según el plan del discípulo de Juan de Herrera, Francisco Mora. Como escultor, pintor y arquitecto le cita Cean Bermúdez, por más que sólo describe las tres obras citadas; como autor de buenas tallas le clasifica también Fernando Araujo en el cuadro sinóptico que acompaña á su *Historia de la Escultura en España,* premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ni uno ni otro escritor afirma que sea suyo el bulto yacente del gran Prelado, y han sido necesarias las pacientes investigaciones de Martí y Monsó y el descubrimiento de uno de los infinitos documentos alcanzado en ellas para que se sepa sin género alguno de duda que la citada escultura es de Jordán, y que se conozca que al trabajar la piedra no desmereció de la fama alcanzada en sus imágenes de madera.

Con Esteban Jordán se alejaba la escultura castellana de las tradiciones de Miguel Angel, que habían representado principalmente aquí Gaspar Becerra y Juan de Juni y que mantenía en parte Ancheta. Al encargarse aquél de hacer el retablo principal de Santa María

de Rioseco, que había contratado Juni, cambió por completo la dirección y el sentido; el contraste de los dos estilos puede apreciarse dentro de la misma iglesia comparando este altar con el de la capilla de los Benaventes que es obra de Juni. Hay en Juni más exageración, más desorden en las actitudes y más arranques geniales á la vez; hay en Jordán mayor ponderación de facultades.

Otro cambio se produjo también desde Bartolomé Ordóñez y Alonso Berruguete hasta Esteban Jordán y los que le sucedieron. Había comenzado la décimosexta centuria, reflejándose la importación italiana en espléndidos sepulcros llenos de esculturas en mármoles y alabastro, é iba á terminar con la predominancia casi absoluta en las producciones más inspiradas de la materia vegetal y el color, porque Esteban Jordán no hizo en piedra más que el sepulcro de D. Pedro Lagasca, y sus sucesores de la decimoséptima centuria dejaron impresas las huellas de su genio en leños teñidos de variadas tintas.

Por el medio en que se produjo, por la dirección que llevó, por los fines á que servía y por los ideales que encarnaba, no es posible comparar la obra de los mejores escultores del siglo XVII á la estatuaria clásica, ni como lo hace *Sterling* para ponerla á su altura, ni como opuestamente lo hacen otros para estimarla deficiente é imperfecta en lo que se aleja de aquélla. Hace ya muchos años que no se juzga en los trabajos de historia humana de este modo, que no se toma un ideal de época como tipo para compararle las demás fases porque han ido pasando nuestros semejantes; se examina cada período en sí mismo, y á la luz de sus elementos, creencias y condiciones se aprecia el valor de los hechos. Tiempo es ya de que en la historia del arte se proceda del mismo modo, que no se adopte un solo patrón de belleza y que no se repita en diversas formas la frase sacramental que se lee en muchos de los artículos del *Diccionario* de Cean Bermúdez: «Si este profesor hubiera nacido en la época del buen gusto, hubieran llegado sus obras», etc...

De la obra de Esteban Jordán y sus coetáneos se pasa en suave transición á la de Gregorio Fernández; y elegimos la de éste para caracterizar el momento de crisis entre los siglos XVI y XVII, no sólo porque se realizó siempre en un medio genuinamente castellano y por la fama que hubo de alcanzar su autor, si que también porque fué más típica en conjunto que la de los demás escultores notables que

vivieron próximamente en sus mismos días. *Monegro* no se le puede igualar en los momentos de inspiración, los aciertos y las excelencias de la mayor parte de las facturas. *Montañés* respiraba otras atmósferas, siendo más brillante y menos sólido. *Alonso Cano* y su discípulo *Mena* corresponden ya á nuevos tiempos y nuevas direcciones.

Con Gregorio Fernández ó Hernández llega la escultura castellana á su más alto grado de personalidad. Los geniales esfuerzos de adaptación de Berruguete; la continua importación de formas con Juni, Becerra y los Leoni, y la composición de unos con otros elementos; los impulsos en diferentes sentidos dados al arte de estas tierras; la prudencia para conservar y los estímulos para inclinarse en nuevas direcciones, cristalizan al fin en el espíritu equilibrado y muy nacional del escultor que sabía lo bastante para copiar bien la naturaleza y era lo suficientemente discreto para no acentuar en sus inspiradas creaciones la nota de la erudición científica. Abusar de ésta en las artes gráficas, lo mismo que en la literatura, revela un individuo que se pone delante de su obra impersonal y que estima más el culto de sí mismo que el de la rama del saber humano de que es devoto.

Los críticos extranjeros que han juzgado al autor de tantas y tan bellas efigies, han mostrado más entusiasmo por él, y á la vez le han juzgado mejor que muchos de los escritores nacionales. Depende esto, por una parte, del ideal que se formaron de la escultura, por el género de educación, muchos de nuestros compatriotas, nutriéndose en la contemplación de las hermosas formas clásicas; éstos no suelen juzgar de las demás obras en sí mismas, las aprecian sólo más ó menos, según se acercan ó alejan de las cualidades de aquéllas. Se explica también el hecho desde otro aspecto, porque el valor de una creación personal se aprecia mejor por el que la ve en conjunto, que por los que la examinan detalle por detalle, tropezando con las deficiencias que en todo existen.

Marcel Dieulafoy, dice: «Hernández había estudiado la escultura bajo la dirección de los excelentes profesores con que Castilla contaba en dicha época; pero en vez de inspirarse en el estilo italiano, por entonces en gran favor, y de seguir la escuela de Berruguete y de Becerra, buscó la belleza en la pureza de las formas, la sencillez en las actitudes, la perfección de los perfiles, lo conveniente de la ex-

presión. Pocas veces se presentarán enlazados á un sentimiento más íntimo de la vida el poder de ejecución, el conocimiento de la anatomía, el empuje y el sentido de los ropajes. La naturaleza fué el maestro de Gregorio Hernández; tuvo por inspirador á su genio personal. En la obra de este gran artista no se encuentra el menor indicio de fórmulas, ningún rebuscamiento aparente, ningún esfuerzo visible, ninguna exageración» (1).

Esta, trazada ya de un modo más breve por Cean Bermúdez, es realmente la característica del gran escultor, que nació en 1566 en Galicia, y fué, por su labor, clásicamente castellano, honrando y uniendo á la vez á ambas comarcas. La gran fama que alcanzó y de que seguirá gozando por las obras que son auténticamente suyas, no dependió del momento ni de una falta de rivales con quien compararle; hoy se pueden establecer paralelos entre sus efigies y las de otros muchos escultores notables que aquí labraron, y de los análisis más severos no resultan jamás vencidas. Tuvo la suerte de que encarnara en él la representación de un interesante período de crisis artística y nacional en el paso del siglo XVI al XVII, y él fué uno de los más altos de entre los genios producidos por las diversas ramas del saber humano que contribuyeron á dar excepcional esplendor al anverso de aquella medalla de la sociedad de su tiempo, cuyo reverso político fué entonces, como en otros períodos de nuestra vida nacional, tan mate, tan sombrío, tan lleno de manchas.

No debió Caveda ver despacio y bien sus principales obras ó fijarse principalmente en las de algún mal discípulo en vez de estudiar las propias del maestro, cuando las calificaba de afectadas y humildes. En cuatro fototipias publicamos el grupo de La Piedad, una imagen de María, el Cristo llamado de la Luz y un Paso de Semana Santa, que se ponen todas por algunas gentes en el inventario de su labor, y basta compararlas entre sí para ver la gran altura á que llegaba en lo que él mismo tallaba; el acento de una ligera dureza que se destacaba ya en lo que indudablemente no concluía de su mano y la vulgaridad de cosas que si salieron de su taller, debieron ser hechas por modestos aprendices.

Sirvióse casi constantemente Fernández para policromar sus obras

(1) Marcel Dieulafoy: *La Statuaire polycrome en Espagne*, pág. 133.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

La Piedad, de Gregorio Fernández

del pintor Diego Valentín Díaz, y consta en documentos fehacientes la minuciosidad con que detallaba cómo había de aplicarse el color á las carnes de los diversos personajes de sus grupos, á las diferentes prendas de indumentaria, á cada uno de los elementos que contribuían al conjunto de la composición. Se apresuraba también á prevenirse contra el cambio de matiz de algunas tintas, disponiéndose, con arreglo á su consejo, que las ropas de la Virgen se pinten «con colores al óleo de los mejores que se encuentren en Sevilla».

Los grabados y las fototipias que declaran la belleza de las formas, no pueden, sin embargo, reflejar bien lo que las realza la aplicación discreta del color. En la hermosa imagen de la Virgen con el cadáver del Salvador en su regazo, puede apreciarse el excelente modelado de las cabezas, parte de la expresión justa y emocionadora de los rostros, la naturalidad de las actitudes, el buen plegado de los paños, la general suavidad y manera libre de la factura...; y falta añadir, para completar el efecto, la palidez de color de las manos y mejillas de la Virgen, bien diferenciada de la palidez cadavérica del Salvador; la gamma hábilmente recorrida de los tres blancos puestos en la toca de batista de Nuestra Señora, el sudario de tela de hilo y el paño de lana sobre la cintura de Jesús muerto; los tonos de túnica y manto, de las llagas y sangre, de los cabellos, todo lleno de justeza y verdad, que sólo pueden estimarse en lo que valen recreándose con la vista del original en el Museo de Valladolid.

¿Que se fué á la decadencia después de la obra de Gregorio Fernández? Es claro, como se va necesariamente á todo lo que vale menos después de haber llegado en cada periodo á lo más alto, á lo que no puede ser excedido. Es esta una ley tan natural, que no es necesario el empleo de grandes razonamientos para que todo el mundo admita su existencia, ni vista muy zahorí para descubrirla. Así se fué á la decadencia después de los grandes estatuarios del mundo clásico; por eso resultó también inferior en el Renacimiento lo que se hizo á continuación de Miguel Angel. Pero de esto á ver ya los comienzos de la degeneración en Gregorio Fernández, como muchos lo afirman también del portentoso artista italiano, es gana de ver gérmenes de degeneración en todas partes.

Hay líneas en el Jesús yacente del grupo de la Piedad que tienen la corrección clásica; así como la expresión dramática del rostro de

su divina Madre no ha sido excedida en otras famosas representaciones análogas. Si alguna efigie le es comparable y aun pudiera estimarse superior por algunos, es la de las Angustias, salida de las mismas manos, que se conserva también en Valladolid, en la capilla de Santa Cruz. Desde estas hermosas imágenes, en que se olvida por completo la materia en que están labradas, hasta los cien santos de palo que produjo años después la escultura religiosa, va un mundo de distancia.

El Cristo de la Luz, alabado también con justicia, no llega ya al grupo antes descrito; es algo más duro y menos correcto de líneas, produce menos emoción, sin que con esto se diga que no es una excelente escultura. Gregorio Fernández, tan equilibrado, tan tranquilo en sus inspiraciones, que ha podido parecer *humilde* á los que sólo ven genio en los indicios de locura, sentía más las figuras femeninas, el dolor de las mujeres que los sufrimientos de los hombres, teniendo esto en común con los grandes literatos de todos los pueblos, que dibujan en sus obras damas ideales y en ellas ponen lo más alto y espiritual de sus concepciones.

Que el gran escultor, clásicamente castellano, no estuvo en todas sus obras á la misma altura, cosa que les ha sucedido y sucederá á cuantos producen y han producido, es hecho que se demuestra en el conjunto de las producciones suyas que se guardan en el Museo de Valladolid y que se ve demostrado también en la fototipia que publicamos del Paso de Jesús con la cruz á cuestas. El Cirineo es suyo, lo hizo en 1614, y procede de la iglesia Penitencial de la Pasión (1); la efigie del Salvador se agregó después para componer el grupo, y es de su escuela, pero no de su mano.

La figura del que ayudó al Cristo á llevar el pesado madero, no puede compararse á las esculturas que han dado tanto relieve al nombre de Gregorio Fernández, por más que no carezca de mérito lo expresivo del rostro, el plegado de las ropas, el dibujo general y su actitud. La efigie principal demuestra además á qué distancia tan enorme estaban de su genio y personalidad los que seguían su escuela y le imitaban; revela la mano de un imaginero adocenado; su cabeza es vulgar, sus vestiduras se han plegado convencionalmente, y

(1) Nos ha comunicado este dato el Sr. Martí y Monsó.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

Imágen de autor desconocido



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

El Cristo de la Luz, de Gregorio Fernández

PROCEDENTE DE SAN BENITO



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Museo

Paso de Semana Santa con el Salvador, de autor desconocido
y el Cirineo, de Gregorio Fernández

en sus brazos se ven los brazos de un maniquí, no extremidades humanas.

Hay otra estatua en el Museo de Valladolid, confundida con las obras de Gregorio Fernández, de procedencia desconocida, y que puede citarse como un matiz más de la escultura castellana, colocado entre el *grupo de la Piedad* y el *Paso con el Cirineo* para formar un cuadro más completo y formarse más plena idea del arte de aquel período: es la que presentamos en otra de nuestras láminas.

Tiene en común con las vírgenes y santas del citado escultor ciertos detalles de indumentaria que acusan la de la época y no están sometidos á ese patrón convencional de los ropajes de los bultos piadosos: las bocamangas de la túnica exterior vueltas y del mismo modo; la manga de la prenda interior muy ceñida á la muñeca; la toca encuadrando el rostro sin ocultar la garganta; el manto caído de cabeza á pies en igual disposición.

En estas minuciosidades acaban las semejanzas; ni el plegado es aquí tan suelto y natural como en el de la Piedad, ni la factura general es de tanta maestría, ni el rostro tiene aquella finura y delicadísima expresión, ni las manos son del mismo primor, ni la policromia es tan justa y bien acomodada á la expresión de la forma tallada. El nudo del ceñidor recuerda en cambio detalles de indumentarias anteriores.

Para completar el juicio sobre Gregorio Fernández, conviene además, tener presente que los que asocian íntimamente su representación á la representación de un período no son los que están en mejores condiciones para formar escuela; éstas nacen de ser muchos los que sienten unos mismos impulsos y tener varios igual valor, engendrándose cuando se reunen dichas condiciones una personalidad social y genérica que no puede nacer en las condiciones opuestas.

Al mismo tiempo que tendia á predominar cada vez más la escultura polícroma, se producía otra transformación de diferente carácter. Desde las mismas postrimerías del siglo XV y su paso al XVI, comienzan á sustituirse en varios sepulcros las estatuas yacentes por las orantes, que acaban por predominar en el XVII. Gil de Siloe puso de rodillas, en dos de sus primorosos enterramientos, al Príncipe Don Alonso y á D. Juan de Padilla. En el curso de la décimasexta centuria se hicieron, entre cien, en piedra, las de Cristóbal de Andino, que

hemos descrito, las de los Marqueses de Pozas, en Palencia, y la de Don Pedro el Cruel (1), y en metal las diseñadas por Pompeyo Leoni, Juan de Arfe y Jácome Trezzo. Al llegar la decimoséptima se labraron las guardadas en los conventos de Santa Catalina y Portacoeli, de Valladolid, en unión de otras muchas, como las que lucen en las hornacinas del presbiterio de las Agustinas-Recoletas de Salamanca, de autor extranjero, y más teatrales que las clásicamente castellanas.

No comprendemos cómo ha podido decirse que en ella se perdía el carácter de las hermosas tumbas españolas; es ésta una afirmación de las que se hacen al correr de la pluma sin darse clara cuenta el autor de la doctrina que sienta. Estatuas orantes se hacían en el extranjero, es cierto, por los mismos años en que se hacían las nuestras; pero de estatuas yacentes se habían llenado los templos de otros países al mismo tiempo que poblábamos con ellas las iglesias españolas. En las figuras arrodilladas de fines del siglo XV, del XVI y del XVII se reflejan de tal modo los tipos de los caballeros y damas castellanos de la época, que bien pudiera creerse que todas ellas son retratos y de original factura por lo tanto. Líneas de la fisonomía, gesto, tocados, ropas, todo es de estas tierras; en las posteriores al 1600 son las efigies funerarias los tipos de nuestra literatura del siglo de oro trasladados á los mármoles.

Seis estatuas repartidas entre tres enterramientos de Valladolid caracterizan la escultura funeraria castellana de la primera mitad del siglo XVII. Realizáronse éstas al mismo tiempo que se multiplicaba la imaginería religiosa de *Gregorio Fernández*, y muestran la sociedad de la época bajo su aspecto laico, así como la segunda reflejaba sus sentimientos piadosos y las obras que en ellos hallaban su inspiración.

Dos de aquéllas componen en la iglesia de Santa Catalina el sepulcro de D. Antonio Cabeza de Vaca y D.ª María de Castro, habiendo fijado la fecha y descubierto el nombre del autor de los bultos las eruditas investigaciones de Martí y Monsó. Las efigies de los dos consortes se hallaban colocadas en su sitio en 1608, y las había labrado Pedro de la Cuadra, según demuestran varios documentos.

(1) Estuvo en la iglesia de Santo Domingo el Real, destruída en 1868, y se guarda desde entonces en el Museo Arqueológico Nacional.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Portacœli

Estatuas orantes de los padres de Don Rodrigo Calderón



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID: Portacœli

Estatuas orantes de Don Rodrigo Calderón y su esposa

Es el primero el contrato hecho en 1607 entre el artista prenombrado y el administrador de los bienes legados por D.ª María de Castro; por él se comprometía Pedro de la Cuadra á labrar «dos bultos de alabastro de lo de cogolludo... los cuales an de Representar las pers.as de los dchos s.es don antº Cabeça de baca y doña maria de Castro su muger»... enumerándose en otras cláusulas la altura de las estatuas, los detalles de la capa y ropilla, la Cruz de Santiago, que se ha de marcar de relieve sobre ésta, y cien minuciosidades más que tienen interés para el conocimiento de la indumentaria de la época.

El segundo, fechado á 5 de Mayo de 1608, se refiere al dictamen dado sobre este trabajo por Gregorio Fernández y Alonso de Mondravilla, llamados á declarar si se habían cumplido bien las condiciones del contrato. Ambos dijeron que Pedro de la Cuadra hizo, fabricó y acabó los dichos bultos entera y cumplidamente, y los tiene puestos y asentados en la capilla mayor del monasterio de Santa Catalina de Sena. Consta también que antes de redactarse este documento, el administrador de los bienes de D.ª María había pagado cuatrocientos ducados al artista, y que al mismo tiempo de hacerse el reconocimiento hubo de abonarle los cuatrocientos restantes.

Nada de esto se sabe en cambio respecto de las estatuas orantes guardadas en el convento de Portacelli, que reproducimos en dos de nuestras láminas. Representan éstas, las de un lado, al Marqués de Siete Iglesias, D. Rodrigo Calderón, decapitado en Madrid, y á su esposa; las del lado opuesto á los padres del Marqués, y sólo se sospecha que debieron hacerse en vida de los personajes representados, porque D. Rodrigo Calderón dejó dispuesto todo lo referente á su enterramiento y á los de su familia.

Las líneas generales y el carácter típico de la indumentaria de la época acercan las cuatro últimas á las dos primeras; los detalles de algunas prendas y la factura separan bastante á unas de otras. Las damas están vestidas casi de un modo idéntico, pero no así los hidalgos; lleva, Cabeza de Vaca, ropilla de corte, como el contrato parece exigir, y protegen los cuerpos de los Calderones medias armaduras primorosamente cinceladas, sobre todo en los petos y brazos. Hay, por lo tanto, entre aquél y éstos el contraste del traje civil al traje militar de los años de Felipe III.

Parecen las de Portacoeli figuras delicadamente miniadas, y el que las examine despacio notará en ellas singulares delicadezas y pormenores de ejecución. El cabello bastante suelto de la dama que ocupa el lado de la Epístola, muy distinto del cuidadosamente peinado de la del lado del Evangelio, que se supone ser la Marquesa; el corpiño desabrochado junto á la garganta, en ambas; la guarnición de éste y su fino plegado; la cofia que adorna á la esposa de D. Rodrigo, y que no lleva la otra; el encañonado de las golas y vuelillos; los cinturones de los caballeros, con sus broches; las empuñaduras de las espadas, y sobre todo la gran diferencia de la expresión y líneas individuales de las cuatro fisonomías, son todos detalles que muestran el empeño puesto por el artista en acabar, en reproducir con exactitud cuanto muy probablemente tenía á la vista.

Son, por lo tanto, las dos efigies de Santa Catalina y las cuatro de Portacelli obras del mismo género; pero no es posible afirmar que sean de la misma mano, ni aun de dos autores á la misma altura. En ese primor del dibujo sobre el metal, simulado en las armaduras de los caballeros, hay algo que recuerda el modo de hacer de los Leoni; en el modelado de las cabezas, los rasgos de los rostros, la desproporción de las piernas con el cuerpo en los varones y la factura general, no hay nada que se parezca á la de los célebres artistas italianos.

Pedro de la Cuadra falleció el 7 de Agosto de 1629, y por los años que vivió pudo labrar también las estatuas de Portacelli; pero de suponerle su autor sería necesario reconocer, al mismo tiempo, que había cambiado mucho desde que hizo las de Santa Catalina. La última obra suya de que se tiene noticia, es la estatua sepulcral de don Fernando de Padilla, para el colegio de los jesuítas en Soria; consta el contrato firmado por el artista con D.ª Mencía de Padilla en 26 de Mayo de 1616, y consta también por otro documento de 12 de Octubre del mismo año, que había cumplido sus compromisos y se le había pagado su trabajo. El carácter de esta efigie nos hubiera podido dar quizá alguna luz para resolver afirmativa ó negativamente el problema planteado.

Las demás obras de Pedro de la Cuadra no le presentan ciertamente como el autor de los sepulcros de Portacelli. En 1599 hizo las *siete historias* para el retablo de la Merced y el tablero de la funda-

ción de la Orden para la redención de cautivos que se conserva en el Museo de Valladolid; en 1603 comenzó á ejecutar el retablo de la capilla mayor de la iglesia del Salvador; poco después talló la sillería del coro del convento de Sancti Spiritus, y ninguna de estas creaciones llega siquiera á los bultos de Santa Catalina (1).

Tenemos, sí, en Pedro de la Cuadra, un representante de la escultura funeraria castellana, coetánea de la labra de las efigies piadosas á que tanta altura llegó Gregorio Fernández en su grupo de la Piedad y otros, y tenemos también en los sepulcros de Portacelli, de autor que sigue siendo desconocido, unos ejemplares de lo hecho con mayor inspiración y más primor dentro de su género y de su tiempo.

En el mismo siglo de Gregorio Fernández, pero bastantes años más tarde, debió hacerse un Cristo que estuvo durante mucho tiempo en un camarín de la casa de la Marquesa de Lozoya, en Segovia, y hoy se venera en la Catedral de la misma ciudad. Es de autor desconocido, bello bajo distinto aspecto que las efigies descritas, poco comparable á las esculturas clásicamente castellanas, más meridional en su patética expresión, delicado de detalles, suave de líneas. Se acentúan en él un poco, y no con mucha propiedad, los huesos del eje del pecho, que más que por el *esternón*, parece formado por costillas, y es admirable su cabeza, acertada y fina su policromia.

¿De dónde ha procedido? En muchos de los caracteres presenta semejanzas con el crucifijo llamado *de los Cálices*, de Montañés, guardado en la sacristía de la Catedral de Sevilla; están hechos de la misma manera los arranques de los brazos que no pueden citarse ni en uno ni en otro como un modelo de perfección; son bastante análogas las líneas generales. La sangre de las heridas corre por sus cuerpos del mismo modo; se aproximan algo las disposiciones de los paños que ciñen sus cinturas; en los santos leños se han reproducido, en los dos, trozos de troncos desbastados á medias. Las cabezas, la expresión de los rostros, el modo de estar hechas las manos y los pies y algunos detalles anatómicos, les diferencian, en cambio, profundamente, declarándolos obras de distintos autores.

Las analogías de estilo general con el del célebre escultor sevilla-

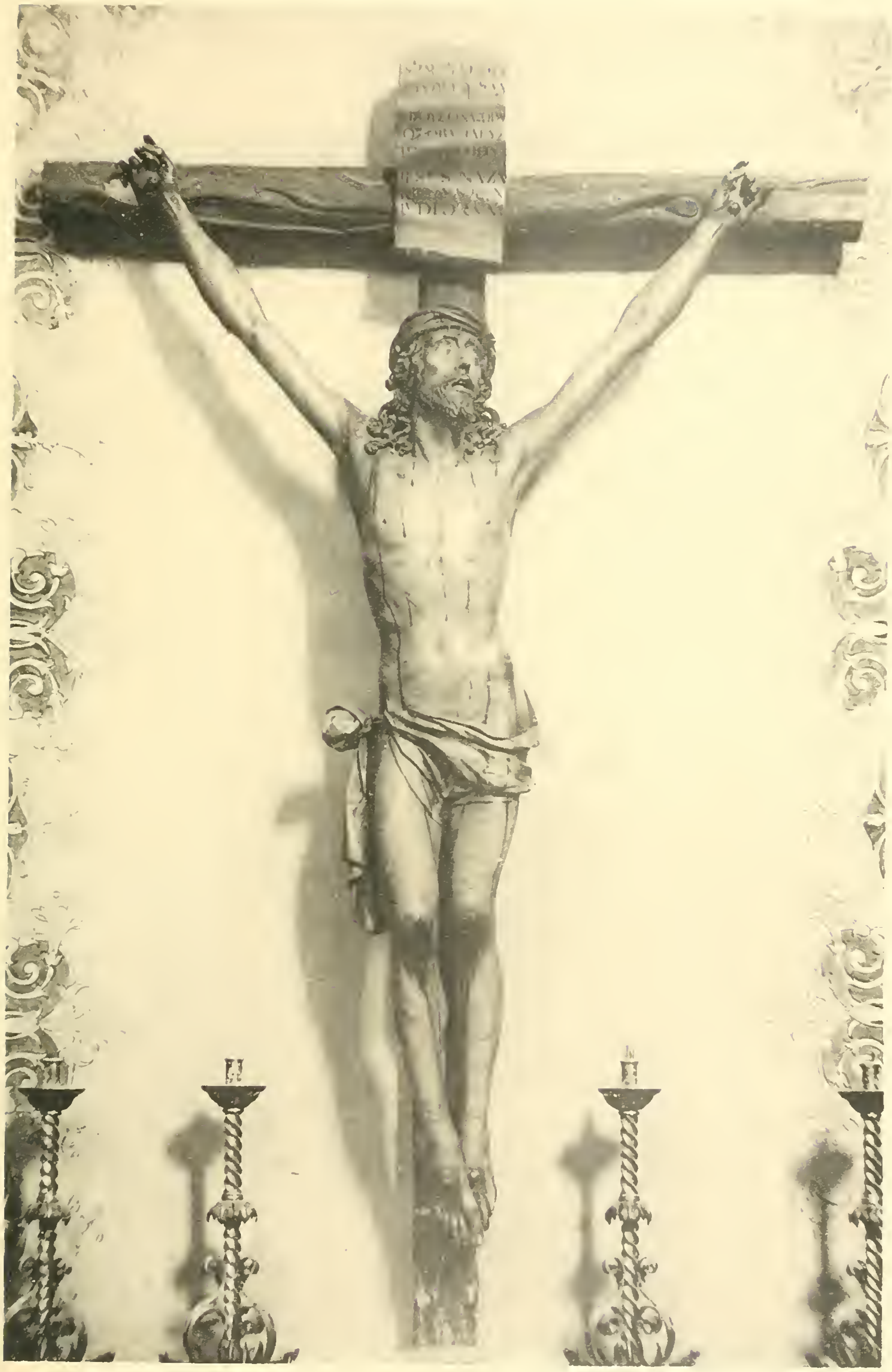
(1) Todos estos documentos se hallan publicados íntegros en la obra del señor Martí y Monsó tantas veces citada.

no, y las diferencias de factura, llevan á pensar en Alonso Cano como autor de la hermosa efigie; tiene ésta, realmente, la mayor parte de las excelencias y defectos que se observan en las creaciones del artista que acabamos de nombrar, y si no es ésta suya, es de alguien que seguía su dirección y le igualaba en mérito, no siendo fácil dar ciertamente con una personalidad distinta que reúna en las muestras de su labor las condiciones de aquella personalidad.

Dice *Cean Bermúdez* que Cano se distinguía por la sencillez en las actitudes, grandiosidad en las formas, verdad y buen gusto en el plegado de los paños, cualidades que no pudo aprender del *Montañés,* y muchos de estos rasgos característicos se descubren en la efigie que estudiamos. Hay en ellos elementos realistas y hay también una idealidad que les domina y envuelve enmascarándolos en gran parte. Manos y pies están hechos con bastante primor como remates de brazos y piernas que no valen tanto; el paño de la cintura se ciñe y anuda con más naturalidad que en el *Crucifijo de los Cálices;* el cuerpo lleva impreso un vago sello de juventud y castidad, parece adelgazado por el ascetismo y no por el sufrimiento; en el rostro hay dolor más moral que físico; la mirada es de expresión sublime, llena de angustia por algo que no es el natural padecer; se encomienda al Padre y pide compasión para los que le torturan, no para sus miembros lacerados.

Sea de quien sea, es ésta una de estas creaciones inspiradas en su totalidad y no tan acertadas en los detalles que honran, sin embargo, á la estatuaria policromada española; ha puesto en ella su sello el genio y no el desequilibrio nervioso, y esto, más que el dibujo y modelado, es su principal excelencia. Parece un producto de la unión de la solidez de la escultura castellana con la inspiración de la meridional y es digna de haber salido de manos del gran escultor granadino, que recibió en sus ojos los rayos del sol andaluz y llevaba impresa la tradición artística y física castellana, porque su padre, que le enseñó la arquitectura, era de Almodóvar del Campo y su madre de Villarrobledo, pueblos ambos de Ciudad-Real. Nació á orillas del Darro, trabajó luego mucho tiempo en Madrid, y volvió después á su ciudad uniendo así en el curso de su existencia lo que la naturaleza había unido también en el nacimiento.

De la asociación de unos y otros datos, deducimos, sólo en hipó-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEGOVIA

Catedral: Crucifijo de la Marquesa del Lozoya

tesis, que el crucifijo de Segovia pudiera ser de Alonso Cano (1); pero debemos añadir, en conciencia, que hay minuciosidades en las líneas del rostro, en el dibujo de cabello y barba, y en ciertas incorrecciones, que nos dejan en duda. Para resolvernos de un modo más decidido necesitaríamos haber tenido á nuestra disposición numerosas colecciones de los dibujos que hizo el gran artista, además de los muchos cuadros y varias tallas suyas que hemos examinado en nuestros viajes; sólo disponiendo de aquéllas hubiéramos podido adquirir elementos de sólida información para confirmar ó rechazar la susodicha hipótesis.

Al aproximar también uno á otro el Cristo esculpido de Segovia y el pintado de Alonso Cano que forma parte de la colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se aprecian entre ambos grandes semejanzas y algunas diferencias. Parece idéntico el dibujo del cuerpo y distinta la expresión. No basta además á explicar la última diversidad indicada el momento de la expiración en que se ha tomado al segundo y el de encomendarse al Padre en que se ha puesto al primero; hay algo más, las dos figuras son de otros tantos tipos de países poco semejantes entre sí. Cabe sólo un modo de solucionar el problema interpretando la razón de estas anomalías; que ambas creaciones son de la misma mano, y que el artista estuvo menos afortunado en el dibujo y se inspiró, en cambio, con mayor entusiasmo, para la Segoviana, en modelo muy distinto del de las otras.

Etnográficamente no es este Jesús crucificado de Segovia un castellano, y sería casi tan interesante como determinar al fin quién le hizo saber también con qué modelo le hizo para aproximarse más al carácter de la personalidad representada; con él puede considerarse cerrado el gran período de la imaginería religiosa y de la escultura con color que se extiende desde el siglo XVI hasta los fines del XVII.

Los discípulos de Alonso Cano valieron más que los de Gregorio Fernández; pero ninguno llegó á la altura del maestro. Fué Cano una de esas pocas personalidades salientes que se dibujaron de cuando en cuando en la historia de la escultura castellana; á ellas se llegaba por una serie de esfuerzos que alcanzaban en su obra el ideal per-

(1) Igual opinión ha indicado al paso en su excelente libro *La Pintura en Madrid* D. Narciso Sentenach, tan competente en estudios de crítica artística.

seguido, y desde ella se descendía necesariamente poco ó mucho.

El más conocido de los que le siguieron, Pedro de Mena, dejó aquí en Madrid varias efigies, en cuyo estudio nos ocuparemos en el cuerpo de nuestro libro; y en Toledo la famosa de San Francisco, estatuílla pequeña, que se cita siempre con gran encomio, y se halla guardada hoy en el tesoro de la Catedral. Atrae las miradas de los artistas el rostro lleno de ascetismo y la misma rígida actitud que le dan algo de la expresión del éxtasis divino, suprimiendo casi la corporeidad.

Hay, en cambio, en él otros detalles que no son dignos ni de la tradición del maestro, ni de las demás obras de Mena. La capucha que cubre la cabeza del santo no es de paño, es de rígida madera, formando un marco para encuadrar la bien sentida fisonomía. ¿Se la ha tallado así, intencionalmente, para no ocultar parte de la frente ni dar sombra á los ojos? En estos artificios tan acentuados no cayó nunca Alonso Cano, porque tanto como esta disposición permite lucir algunas porciones importantes de la estatua, afea el dibujo de las ropas y altera la armonía del conjunto.

Se ven á la vez en la célebre imagen lo que son los buenos rasgos transmitidos por herencia artística, conservados por devoción en el discípulo, y las deficiencias del que no pudo ponerse, á pesar de sus buenos deseos, á la altura del que le enseñó, no logrando alcanzar tanta belleza en el modelado, no plegando tan bien los paños, no haciendo con aquel excepcional primor las extremidades, no dando á todo un perfume de clasicismo bien entendido y bien adaptado al mismo tiempo á la composición de los asuntos piadosos.

La efigie de San Francisco, de Toledo, es, prescindiendo de sus defectos, una buena efigie; pero no puede colocarse á la misma altura que las que hizo Gregorio Fernández en el comienzo del siglo XVII, y de las que talló Cano, cerrando con ellas la brillante historia de la estatuaria policroma en el curso de la decimoséptima centuria.

Ya que no de grandiosa y emocionadora, hay que calificar unas veces de amable ó *linda,* y otras de elegante la estatuaria del XVIII. Si para este arte no se considera bello más que lo homólogo de lo épico en la literatura, habrán de colocarse sus producciones de la décimooctava centuria en la clase de lo decadente y degenerado. Si con un sentido más humano se da su valor en esa esfera de la actividad de nuestros semejantes, como en todas, á lo que encarna en for-

ma atractiva el espíritu de cada sociedad y de cada época, habremos de ser menos severos en nuestro juicio y decir que hubo artistas que idealizaron, é idealizaron bien, lo que entonces se pensaba y sentía.

En años de gran galantería, de sociedad dominada en España por el espíritu de la corte francesa, de culto ciego á la hermosura de las damas y á la pulcritud del traje, era una empresa de verdadero genio, dentro de la atmósfera respirada, llevar este modo de ser á las imágenes y lograr que, siendo de rostros bellos, inspiraran sentimientos más divinos que mundanos, y más de una vez la realizaron los creadores de efigies piadosas.

La dirección fué general, por lo menos en esta parte del occidente y mediodía de Europa. Francia é Italia están llenas de encantadoras mujeres y apuestos mancebos adorados como santas, santos y personajes angélicos en los altares (1). Las rígidas imágenes bizantinas y las mismas del período gótico producían horror y eran calificadas de bárbaras y repulsivas por las gentes más timoratas. El arte se acomodó á lo que de él se exigía y no sirvió mal estas tendencias, conservándose arte á pesar de la frivolidad reinante.

Encarnó plenamente dicha tendencia aquí en España, y en tierras levantinas, dependientes desde largos siglos de la corona de Castilla, en Francisco Salzillo ó Zarcillo, alcanzando al servirla justo renombre, porque supo poner fantasía, sentimiento hondo, espiritualidad piadosa en lo que nacía en medio de gentes sobrado profanas. No se debe á capricho vulgar ni á ignorancia el ciego entusiasmo que producen sus imágenes en un pueblo tan artista como el murciano, y que sienta en ellas lo que no puede sentir la crítica fría; no es injusto el encomio con que las citan y analizan los eruditos de aquélla y otras regiones, el interés que se manifiesta hoy en muchos extranjeros por conocerlas y por conocer también datos respecto de la vida y labor del célebre artista.

Ocurre con éste lo que ocurre con todos los que han alcanzado gran fama caracterizando un período en la historia de las producciones del genio humano; hay que descontar por completo más de la mi-

(1) Véanse, entre cien, los bellísimos mancebos en representación de ángeles que consuelan al Salvador en uno de los recuadros que decoran el cierre del coro de la catedral de Chartres, y fueron labrados por *Simón de Mazières* en el siglo décimoctavo.

tad de las efigies que se le atribuyen por haber contribuído á la formación de los inventarios la vanidad de las aldeas y coleccionistas, ó la avaricia de los mercaderes de lo bello, y en algo de lo que luego queda se advierte también que no fueron sólo y directamente sus manos las que intervinieron en todas las obras.

Descontado, sin embargo, cuanto debe descontarse, queda lo suficiente para acreditar de notable su labor y que no se le pueda incluir entre los artistas de segundo y tercer orden como le incluye Araujo en su historia de la escultura española, premiada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando: no hay otro que mejor haya traducido en las tallas de madera el espíritu de sus coetáneos y esto basta para colocarle en un lugar preferente al trazar las sucesivas fases por que ha ido pasando nuestra imaginería religiosa (1).

Ponen casi todos á la cabeza de sus creaciones el Angel de la Oración en el Huerto, que es realmente un hermosísimo mancebo, en quien la belleza casi femenina no excluye la energía varonil, componiéndose íntimamente en la imagen genérica humana. En el juicio sobre los demás *pasos* se dividen las opiniones: son muchos los que prefieren el Prendimiento y hay bastantes que encuentran expresión divina en el Cristo de la Caída. Encomian otros las excelencias de las imágenes fijas que ocupan altares en diferentes iglesias y no salen en las procesiones; pero la obra de *Salzillo* ha de juzgarse en el conjunto de sus esculturas más auténticas y en el modo de llegar á ellas, no en aquellos ó estos ejemplares, porque analizados en absoluto y uno por uno, no llegan, es claro, á las de los grandes genios castellanos del XVI y XVII.

Reproducimos cuatro efigies en dos láminas para reunirlas en representación á la vez de lo que hubo en él de muy propio y de lo que caracterizó también la deficiencia de su época. El Angel ya citado es muy bello, produce siempre profunda emoción en los que le contemplan directamente y encuentran que hay en él algo muy superior que sólo anuncian de un modo imperfecto las mejores reproducciones; ¡tal es el perfume de vida real que de su cuerpo de madera se exhala! La Dolorosa de la misma fototipia es imagen de vestir y su simpático

(1) D. Antonio García Alix ha dedicado á las obras de Salzillo su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en él se declara el ciego entusiasmo que sienten todos los murcianos por su notable artista.





Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MURCIA

Imágenes de Salzillo





Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MURCIA

Imágenes de Salzillo

rostro luce más ó menos según la mayor ó menor habilidad de la camarera que la compone; representa aquella mala dirección que ya venía tomándose desde Gaspar Becerra, por Fernández, Montañés y otros de menor fama, en que algunas obras de arte se adaptaban á los gustos y condiciones económicas de las distintas cofradías.

Las dos representaciones de la otra lámina lo son de imágenes que no forman en la serie de los *Pasos de Semana Santa*. El San Jerónimo guardado en Espinardo nos cuenta cómo trataba Salzillo los desnudos. Se acusan en él las clavículas y las costillas, los húmeros de ambos brazos con las *alabeadas* superficies propias de estos huesos, los del antebrazo y los del carpo, los pómulos en el rostro, todo con bastante exactitud anatómica, y, sin embargo, no brilla como debiera en aquel cuerpo el realismo y la naturalidad, mostrándose en este ejemplo esa ley y esa verdad de que en el arte no basta copiar ni siquiera bellamente los órganos que se reproducen en piedra ó en madera, es necesario interpretar bien, acertar en la armonía del conjunto y presentar más que la copia, la imagen creada en la fantasía del escultor. Esta efigie, de cabeza bien modelada, es, sin embargo, bella dentro de las condiciones de época, pero no llega á la emocionadora expresión de un hombre de cuerpo consumido por una fe y una idea que pintó en el mismo santo *Rivera*.

La imagen de Santa Ana tiene en cambio el valor de reflejar bien los elementos que puso en su obra el tipo de la comarca en que trabajaba. La vejez prematura de las huertanas de Murcia ha impreso su sello en el rostro de la madre de la Virgen y la ha dado el acabado aspecto de una anciana del país con piel arrugada y juventud en los ojos; los críticos y los técnicos encontrarán más de un defecto que señalar, unidos á aciertos, en el dibujo y los paños de la piadosa efigie; los artistas de corazón sentirán lo que hay en ella de inspirado, de obra de unas manos impulsadas por un espíritu lleno del amor á la tierra en que había vivido y enamorado de gentes y paisajes que no comparaba con otros panoramas y otros individuos.

Este sello local que vemos en Santa Ana y en la mayor parte de las obras auténticas de *Salzillo* se explica por su historia. *Salzillo* quiso ir á Roma á formarse en la escuela del buen gusto, que fué también á veces la escuela donde se perdieron muchos caracteres y muchas inspiraciones personales; no le fué posible realizar su propósito,

y demasiado artista para estudiar en grabados y reproducciones, puso su vista en la naturaleza, y la naturaleza fué para él los campos y los huertanos de Murcia.

Instintivamente, ó por estar en el ambiente del mundo entero, se adaptó á la dirección de su época haciendo lo amable mejor que lo grandioso; pero en la elección de modelos fué único, porque en aquella comarca no hubo entonces, ni le hubo después, otro escultor de su talento é iniciativas. Esta originalidad le hace encarnar aquí un período de la historia de nuestras creaciones y da un valor excepcional á su obra de conjunto. Por ello es necesario, lo repetimos, colocarle en primera línea, y en relevante puesto le colocarán todos los que no juzguen de la bondad de las facturas atendiendo á si se acercan ó se alejan mucho ó poco de las labras clásicas.

A *mil setecientas noventa* ascienden, según Cean Bermúdez, las obras que se le atribuyen; necesitaría haber ejecutado entre dos y tres cada mes, y si algunas son lo bastante sencillas para que declaren haber nacido en unos cuantos días, hay otras, como el paso de la Santa Cena, en que sólo el trabajo material de talla y estofado, sin contar con el estudio y proyecto, exigirían hoy mismo algunos meses. Las cien falsas calificaciones vulgarizan su labor en vez de producir admiración por lo fecunda.

Los que vieran sólo la Virgen del Carmen en Beniaján con las figuritas que representan las almas en pena, tendrían que formarse una pobre idea de la maestría y el genio de Salzillo. Ni estas ni otras muchas efigies han podido pertenecerle ni siquiera en el diseño; si alguien llegara á probar documentalmente que habían salido de su taller, el modelado declararía siempre que para cumplir un compromiso del atareado maestro se habían encargado de tallarlas primero y pintarlas después un par de medianos aprendices.

No se olvide nunca que él no quiso sólo crear, que deseó difundir las enseñanzas artísticas en su comarca y que organizó una escuela; á ella acudieron discípulos que, como ocurre siempre, se repartirían en los grupos de buenos, medianos y malos; que las discusiones entre ellos anularon los buenos deseos del maestro, y que alejados luego todos de aquel centro, trabajarían necesariamente por su cuenta, repitiendo líneas como remoto recuerdo de buenas líneas y añadiendo inspiraciones personales que no debieran ser de las más acertadas.

Por todas estas razones se explica á la vez que se le atribuyan, mejor que á los demás escultores, más de mil setecientas obras y que no pasen de cincuenta las que tienen rasgos de ser de la misma mano, colocando al que las hizo á gran altura por el sentimiento que revelan y el temple de alma que ha sido necesario para llegar á su labra.

Dentro de España no quedaron encerradas estas tendencias en el solar murciano; por pueblos de muy distintas provincias se repartieron pruebas fehacientes de su imperio en las santas y santos de la décimaoctava centuria; y al otro extremo de la Península, en la Rioja, se buscaban los mismos efectos por iguales procedimientos en días próximos á los días de Salzillo, quizá algo anteriores. Hay en el trascoro del Monasterio de San Millán de la Cogulla dos santas benedictinas, Santa Potamia y Santa Aurea, cuya principal excelencia artística es la de haberse reproducido en ellas dos hermosas damas (1).

La imagen de Santa Potamia produce mayor efecto que la de Santa Aurea. Su actitud es algo teatral; más que una santa absorbida en la lectura de piadosos libros, pudiera creérsela una actriz que estudia su papel para una representación mística. La ejecución de algunas de sus partes cae en el amaneramiento, y tanto en el pulido de la labra como en la aplicación del color, hay algo de *lamido.* En la disposición de las ropas luce más estudio que naturalidad, se siente la mano del artista acomodándolas sobre el modelo. La efigie de Santa Aurea es un poco más rígida, menos expresiva que la de su compañera, adoleciendo además de los mismos defectos.

Esto es lo que daba el tiempo. Obligaba también á seguir ya por entonces torcidas direcciones el carácter de los bultos religiosos, cada vez más difíciles de interpretar en forma bella é inspirada á medida que se los repetía siglos y siglos en las mismas condiciones y con arreglo á idénticos límites puestos por las agiografías; y sin embargo, el autor de estas imágenes no tiene nada de adocenado; puede calificarse su obra de aceptable; ha de aplaudirse en él su hábil modo de sortear los escollos en que cayeron luego casi todos los imagineros, dando á muchos rostros insipidez al buscar la espiritualidad y refle-

(1) Nos ha remitido fotografías para hacer la fototipia en que las publicamos el Sr. D. Santos Fernández y Santos, que es un verdadero artista encerrado en una pequeña aldea.

jando en ellos más de un rasgo de idiotismo, cuando se quería que resplandeciera en las fisonomías la pureza ó la inocencia.

No son así ni la Santa Potamia ni la Santa Aurea de San Millán de la Cogulla de Yuso; pueden enorgullecerse los vecinos del pueblo de poseer dos buenas esculturas para iglesia, de las que se hicieron dentro de la susodicha dirección y por aquellos días. El elemento realista que brilla en ellas está en la expresión monjil de ambas, de monjas con talento y distinción excepcional, y en el tipo nada extranjero de aquellas fisonomías, más localizado en la segunda que en la primera. Estas esculturas representan una fase y merece ocupar un lugar propio en la historia de la iconografía castellana de los tiempos en que no trabajaban ya los Fernández ni los Cano. No están, es claro, á la altura de las mejores imágenes de Salzillo; pero son, sí, muy superiores á muchas de que bien ó mal se atribuyen al célebre artista murciano, tanto más apreciado cuanto va siendo más conocido.

Tienen también interés estas efigies porque revelan mejor que otras muchas el género de erudición que lucían en este período los encargados de hacer imágenes. Apurado debió hallarse el autor para caracterizar las dos piadosas mujeres que vivieron, la primera, en el siglo VI, y la segunda, en el XI, dado que las dos fueron muy piadosas, estuvieron llenas de ardiente fe, se sometieron á largas penitencias y fueron enterradas en el monasterio de San Millán de la Cogolla, sin que ocurrieran en su vida hechos excepcionales ó de interés dramático, que son los que animan el cincel ó hacen correr fácilmente los colores de la paleta al lienzo cuando se van á reproducir hermosas figuras.

Santa Potamia figura como discipula de San Millán, y nutriéndose en su doctrina la representa el escultor con el libro en la mano, que había de ser en todo caso un antiguo códice. *Santa Aurea* fué favorecida con visiones celestes, la visita de Nuestra Señora y la de tres santas de su especial devoción, y ya sea para recordar estas comunicaciones de su alma llena de puro misticismo, ó su paso de esta vida después de sufrir con piadosa resignación una cruel dolencia, ha puesto el imaginero sobre su cabeza la simbólica paloma.

Tras las cien tentativas practicadas en busca del ideal por diferentes caminos, se llega aquí en Castilla, lo mismo que en el resto de



Fotografías de D. Santos Fernández

Santa Potamia



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Santa Aurea

SAN MILLAN DE LA COGOLLA

Imágenes en la Iglesia de Yuso

Europa, al momento de la verdadera crisis. Cien imagineros adocenados trabajan poco después que Salzillo ó al mismo tiempo que los escultores de la Rioja pretendiendo continuar igual obra, aunque sin el mismo genio. La labra de las efigies piadosas se industrializa; no son los países de mayor inspiración, sino los más comerciales los que se encargan de llenar de imágenes las iglesias, y entonces se extienden por todas partes esos bultos de bienaventurados, hechos á patrón y de gesto convenido. Los ojos soñadores de algún místico en éxtasis se hacen pesados de párpados y dormilones; la sencillez antes encantadora de alguna santa doncella se trueca en insulsa expresión en manos de los prosaicos desbasta-maderas.

Separándose á la vez del estilo de los artistas que mejor le caracterizaron y de la imaginería industrial con sus ribetes de ridícula, hubo también en el siglo XVIII algún reflejo, un poco debilitado, de la gran estatuaria policroma castellana de la época de Gregorio Fernández. En Salamanca y Madrid se encuentran bastantes obras de Salvador Carmona, que empezó á ser conocido como discípulo de Ron, hacia 1725; sus efigies pueden estimarse como muy apreciables, dado los años en que trabajaba.

Dieulafoy (1), que considera *excesiva* la calificación de obras maestras que las conceden algunos entusiastas, las reconoce el mérito relativo al tiempo en que se tallaron, y es que hay en Carmona alma de artista, temperamento de escultor, espíritu nutrido en hermosas tradiciones, envuelto todo en los vicios de factura y pobreza de iniciativas creadoras que recogía tristemente de la atmósfera respirada.

El predominio de lo bonito y lo teatral, el olvido de lo grandioso y verdadero que se padecía por la mayor parte, no se prestaba á que él realizara lo que llevaba indudablemente en la fantasía, más que en forma determinada en el estado de ensueño, y cuando se ponía á trabajar guiado por su ideal, debía ir poco á poco desviándose de él por las sendas trilladas en todas direcciones. Por eso, en sus efigies, se adivina, en primer término, ese quiero y no puedo que honra la personalidad del autor y baja el nivel de la obra.

El estado de eclecticismo de la época actual se ha reflejado nece-

(1) Dieulafoy. Obra citada, pág. 142.

sariamente en la escultura castellana, aunque no con los graves inconvenientes que suele tener en diversos órdenes del mundo moral. Faltas las escuelas modernas, más que las antiguas, de ese ideal tantas veces perseguido y tan pocas alcanzado, se mueven en todas las direcciones, renaciendo en unas hermosos períodos del arte de anteriores siglos; inspirándose otras en modelos clásicos mejor ó peor interpretados; creando las terceras, ya con la timidez de los primeros tanteos, ya con el atrevimiento poco sólido de los desequilibrios nerviosos ó de las visiones bellas vagamente entrevistas.

No hay ni puede haber la fe en un estilo determinado que subyugue con avasalladora fuerza el alma de grandes grupos de escultores; existen, sí, en cambio entusiasmos tan altos como en la época en que más, aunque sea lugar común el negarlo, y amor al trabajo con tesón para llegar cada uno al fin propuesto. Todas estas condiciones que privan de carácter á la estatuaria de nuestros días, la dan en compensación gran riqueza y una inagotable variedad de producciones. El medio ambiente peninsular sigue influyendo de un modo poderoso, y el conjunto de la obra de los artistas españoles se distingue en lineamientos generales de la realizada por los de otros países; pero la personalidad de cada uno se acusa de tal modo en estos tiempos, que es más difícil reconocer en el fondo la personalidad genérica de raza.

¿Quién podrá fijar hoy el carácter de las escuelas regionales dentro de nuestro género de vida cosmopolita? ¿Quién podrá sospechar siquiera su existencia? Benlliure, valenciano; Sansó, de Gracia; Blay, de Gerona; Marinas, segoviano; Querol, tortosino; Bellver y Mélida, madrileños; Susillo, Inurria y otros varios andaluces han respirado muchas veces la misma atmósfera artística, han recibido luego en sus viajes impresiones muy diversas, han sentido renacer en ocasiones inconscientemente en su fantasía imágenes de los primeros años, y todo esto se ha compuesto en ellos de tan diversos modos y en forma tan independiente de la relacionada con el país de nacimiento, que no hay medio de caracterizar por el suelo ó la comarca la obra de ninguno. Estudiando su labor se reconocen bien marcados rasgos individuales, no direcciones de escuela.

Los encargos han llegado á sus estudios de las provincias más separadas entre sí y para expresar ideales y hechos de los más diversos. La imaginería religiosa, poco practicada en general por estos



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

COVADONGA

Imágen de la Virgen, por Samsó

artistas de primera línea, y la escultura funeraria, no tan extendida hoy en España como en Italia, han tenido que ceder en gran parte su lugar y sus cultivadores á la estatuaria monumental en calles, plazas y paseos, que es donde ponen todo su empeño y donde extreman su maestría los artistas contemporáneos, uniendo su nombre al de los personajes de mérito real ó de importancia en la guía, en honor de los cuales se levantan.

Mas no por predominar este género de labores se anula por completo la representación de ninguna de las esferas á que pueden consagrarse la actividad de los escultores. Una preciosa efigie de la Virgen de Covadonga ha salido en estos días de manos de Sansó; en los sepulcros de Silíceo, de Colón y de Gayarre han puesto, respectivamente, sus manos Bellver, Mélida y Benlliure en el espacio de unos veinte años. Las obras piadosas ó funerarias que pueden calificarse de notables se hacen hoy en mucho menor número, es cierto, mas no son de menor importancia que las de otros géneros. Tienen, sí, el inconveniente de quedar á lo mejor desconocidas en medio de los millares de objetos industriales que pueblan iglesias y cementerios.

Como tipo de imaginería religiosa de nuestros tiempos elegiremos la bella imagen de la Patrona de Covadonga hecha por Sansó. Ha querido el autor darla carácter de época poniendo en sus ropas el lujo de las princesas bizantinas, y ha huido en cambio de reflejar en su dibujo y modelado aquellas formas que reproducen hasta el infinito los monjes del monte *Athos*, repitiendo cada vez más frío, muerto y degradado lo que fué el último destello del brillante arte de Bizancio, porque la fidelidad á los rasgos característicos de aquel arte no se presta al temperamento de un artista de nuestros días.

La *Madre de Dios* lleva túnica rojo fuego con bordados de oro, manto azul con tisú del mismo metal y forro verde *cetonia;* una y otra prenda están guarnecidas de perlas, rubíes y esmeraldas. La toca es de un blanco rosado con adornos aureos, y por bajo de la túnica asoma el pie, calzado de un rico chapín de tisú de plata; de este mismo tisú es la túnica del Niño. La silla es dorada y con espléndidos esmaltes; las aureolas se hallan realzadas con brillantes y perlas; sobre la de la Virgen se ve la simbólica paloma; perlas y esmeraldas enriquecen el broche del manto de María.

El modelado de la cabeza y de las manos no es bizantino, es de

Sansó, siendo la expresión tranquila y bella, muy humana, de las razas de nuestros días. En la fototipia que publicamos pueden verse las líneas de los rostros, el buen plegado de las ropas, que no tiene nada de la rigidez oriental; el reposo lleno de majestad de la Reina celeste; el primor de los detalles, apreciándose en el conjunto el valor del esfuerzo hecho para traducir una efigie histórica á los medios de la escultura moderna, sin borrar por completo en ella un cierto acento arcaico necesario á su representación. Esta es una de las pocas tallas que pueden presentarse como ejemplo que honre á la imaginería policromada de nuestros días.

En el arte funerario ha sido más extensa la labor y más variada; se encuentran en él renacimientos de los grandes modelos consagrados por nuestra historia, y á su lado muestras de los esfuerzos para servir á nuevos ideales que pueden contarse entre los más afortunados. No es posible estudiar uno por uno los monumentos que se destacan sobre los mil productos *fabricados* en los talleres de los lapidarios, no para servir á la estética, sí para satisfacer á las vanidades mundanas más que á la piedad por el recuerdo del difunto, y eso que en este género de labor no podemos ponernos á la altura de Italia; no se gastan aquí las enormes sumas que representan las labras de los escultores en el cementerio de Staglieno, de Génova; de Bolonia, de San Miniato, al Monte de Florencia, del regio panteón de la Superga, en Turín

Lo que no tiene tanta importancia por la cantidad la tiene en cambio por la calidad, y los tres sarcófagos que ponemos por tipo de otras tantas direcciones: el de Silíceo en Toledo, de Bellver; el de Gayarre en el Roncal, de Benlliure, y el de Colón, de Mélida, no han sido excedidos por los de las tendencias análogas en ninguno de los grandes camposantos extranjeros donde hay mucho y muy bueno. Tienen además los tres un cierto acento de obras que hemos de mirar con cariño como propias, único rasgo que les une, porque en lo demás no se parecen entre sí en pensamiento ni en ejecución. Españoles son, sí, todos ellos en la misma forma que es español todo nuestro arte, porque las mismas influencias é inspiraciones extranjeras acaban por impregnarse fuertemente de este ambiente artístico al poco tiempo de reintegrarse al suelo patrio los mismos que se han educado fuera (1).

(1) MARCEL DIEULAFOY ha reconocido con su espíritu observador y sagacidad



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

TOLEDO

Sepulcro de Cardenal Siliceo, por Bellver

En el labrado por Bellver se ve el renacimiento de las tradiciones castellanas del siglo XVI. Ha sido hecho en 1890 para Toledo, destinado á contener los restos de un personaje á quien allí no puede olvidarse, y toledano es también en su estilo dominante, que recuerda el de la última y hermosa obra de Berruguete, diferenciándose luego profundamente en todo lo demás que le caracteriza de obra original. No fué éste el primer sepulcro diseñado por el escultor madrileño; antes, en 1878, había ejecutado el proyecto de mausoleo para el Prelado D. Luis de la Lastra y Cuesta, aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y colocado luego en Sevilla.

Son notables en el enterramiento toledano del Arzobispo Juan Martínez Silíceo la estatua yacente y las cuatro de las esquinas que representan las Virtudes Cardinales. Hay carnosidad en la cabeza bien modelada del cadáver, llena de tanta personalidad que todos la estimaran un retrato. Son muy bellas y muy expresivas las estatuíllas con las fisonomías dulcísima en unas, pensadora en otras. Refléjase en todo el entusiasmo por su labor de un alma de artista y la maestría del que había trabajado ya durante largos años perfeccionando de día en día su trabajo y viendo premiados sus esfuerzos por larga y no interrumpida serie de legítimos triunfos.

Por el lado de que está tomada nuestra fototipia adorna la urna un relieve donde se ha compuesto la escena de recibir *Silíceo* el nombramiento de preceptor del Príncipe, que había de ser con el tiempo el Rey Felipe II; en el opuesto hay otro que representa el reparto de premios á las educandas del Colegio de Doncellas Nobles que hubo de hacer alguna vez por sí mismo el fundador de la casa. Ambos son muy bellos, y en ellos se aprecia la altura á que ha llegado Bellver en esto que se llamó por algunos críticos escultura pictórica, del mismo modo que se conquistó fama en el modelado de estatuas.

En la escocia de la tapa hay margaritas, siemprevivas, adormideras, emblema del sueño tranquilo del justo y de la muerte, dando vida á las flores, que están dibujadas con primor y unidas unas á otras

acostumbrada, este carácter del arte español. En su precioso libro *La Statuaire polycrome en Espagne*, pág. 200, dice: «Autant se manifeste l'unité des écoles espagnoles de sculptore, autant s'accuse leur personnalité en face des écoles étrangères. La France, la Bourgogne, les Flandes, l'Allemagne, l'Italie, les ont tour a tour dominées et pourtant elles ont gardé un caractère national très net.»

con arte; entre ellas van intercalados signos de la alta jerarquía que obtuvo en la Iglesia el que educó á Infantes españoles. El relieve de la Caridad en el testero y cien detalles de menos importancia, no desmerecen del resto, ni alteran la armonía general que da singular encanto á esta creación moderna.

Le falta sólo para ser estimada en todo lo que vale, la pátina del tiempo y el prestigio de lo compuesto en vetustos años. Declara esta obra, en unión de otras varias, de estilo muy diferente, que en España no se ha agotado la fecundidad productora de lo bello y que somos un pueblo de artistas, teniendo por ellos nuestra principal personalidad ante los demás pueblos, siquiera lo olviden tan á menudo los elementos directores del país.

Se ve también en el sepulcro de Bellver lo que podemos hacer siguiendo las tradiciones de nuestra historia en el arte, así como en los que vamos á citar á continuación se podrá apreciar lo que son capaces de ejecutar otros escultores, rompiendo con ellas en la forma extraña ó los asuntos y conservándolas también en el fondo, que no deja de imprimir hoy su sello en todo el carácter de raza, como le impuso en épocas pasadas.

Hizo Benlliure el sepulcro de Gayarre en el momento en que pasaba su fantasía por la fase de mayor indisciplina, y es un buen ejemplar para reconocer hasta qué punto puede un hombre de genio dar belleza real á los olvidos de ciertos principios artísticos que en manos de lapidarios adocenados é imitadores pudieran resultar, por el contrario, grandes desaciertos. La falta de subordinación á las leyes naturales del equilibrio que engendra todo lo decadente en arquitectura y escultura, se halla compensada en la tumba del inolvidable tenor español por tantas excelencias de las figuras, tal poesía en el ángel que escucha y tanta maestría en la factura, que la obra despierta por sus detalles, en cuantos la contemplan, la emoción estética, favoreciendo la impresión del conjunto.

Se ve allí claramente lo que es capaz de hacer, lo mismo en lo modernista que en lo clásico, el creador de formas tan hermosas al tomar cualquier dirección, sin olvidar lo que la realidad impone á todas las escuelas; las cien obras labradas después han confirmado estos presagios, dejando unido el nombre de Mariano Benlliure á monumentos de esos qne no se admiran por el capricho de un momento,



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEVILLA

Catedral: Sepulcro de Colón, por Arturo Mélida

y se incluyen, sí, en el catálogo de los tesoros de arte de buena ley de todos los tiempos que va reuniendo y conservando la humanidad.

Tiene de todos modos el sarcófago de Gayarre el valor de representar una dirección y de representarla bien, y por eso se le ha de citar necesariamente en los libros que se escriban sobre la historia de la Escultura española, siendo necesario recoger en ella todos los grupos de pensamientos realizados; todos los géneros de formas que han pasado de la fantasía del artista á la piedra, la madera ó el metal; todos los movimientos que se han producido en diversos sentidos, lo mismo los desequilibrios de escuela que lo que ha sabido colocarse sobre las pasiones de éstas (1).



Breda.—Sepulcro de Engelberto II de Nassau y de su mujer María de Baden.

Ligerísimas reminiscencias de un monumento holandés creyó encontrar hace años un crítico en el de Colón, hecho por el genial Arturo Mélida, que se destinó á la Catedral de la Habana, y está hoy colocado en la de Sevilla. Es el extranjero el consagrado en la *gran iglesia* de Breda al General de Carlos V, *Engelberto II de Nassau*, y su mujer *María de Baden*, atribuído á Miguel Angel. Lo que de aquél se recuerda á la vista del español se refiere sólo á la disposición de las cuatro

(1) Al llegar á la escultura moderna en Madrid analizaremos detenidamente la obra de este eminente artista.

efigies de las esquinas, porque son luego completamente diferentes el pensamiento generador de uno y de otro, la acción y movimientos de los personajes, su factura y cuantos elementos pueden tomarse en cuenta para establecer de un modo serio el paralelo entre ambos.

No marchan las figuras de Breda, no llevan orgullosas los restos de un grande hombre encerrados en artístico ataúd, no son emblemas de pueblos que rinden el tributo de gratitud y admiración á la personalidad que ensanchó los límites del mundo conocido. Cuatro grandes capitanes de la antigüedad sostienen sobre sus hombros una losa, en que está colocada la armadura de Engelberto, llena de primores. En la parte inferior, sobre un lecho mortuorio muy bajo, se hallan los bultos yacentes del caudillo y de su esposa. Basta comparar uno con otro para reconocer que no hay imitación alguna en el de Mélida; la imagen de la obra real ó supuesta de Miguel Angel no se dibujó probablemente jamás en la fantasía de nuestro compatriota, que á semejanza de los grandes artistas del siglo XVI, fué á la vez pintor, escultor y arquitecto.

En el informe sobre este monumento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se dice: «La duda se insinuó en el ánimo sereno de los jueces habiendo de estimar un ideal que rompe la tradición y halaga la novedad; que cautiva los sentidos, distrayendo la memoria; que más que al arte afecta al entendimiento, y que á la vez se ofrece á este pequeño y grande, ya se consideren las figuras y el ataúd, que fingen conducir, en la ejecución proporcional corpórea, ya se mire con ojos cerrados el simbolismo de su agrupación» (1).

Enuméranse enseguida las objeciones hechas al proyecto, engendradas por el temor de que en la ejecución de la obra no se consiga la estabilidad y la duración que debe tener; de que no se realice con los procedimientos actuales de la industria el efecto simpático de la policromia del modelo, y de que no tenga el sepulcro toda la grandeza y majestad unida en la mente al recuerdo del gran Almirante; pero se olvidan también todas ante... «la originalidad, la bizarría, el buen gusto de la composición, unidos al primor, la propiedad y el

(1) Fué el ponente redactor de este informe tan bien hecho nuestro inolvidable compañero D. Cesáreo Fernández Duro; se publicó en el *Boletín de la Academia*, tomo XI, pág. 239.

profundo estudio de los detalles». Esta es realmente la expresión abreviada del juicio que merecerá la creación de Mélida á cuantos la estudien y sepan sentirla.

Como la figura de Colón fué única en la historia, quiso el autor que la singularidad del gran descubridor se reflejara en una tumba que no se pareciera tampoco á las demás que encierran restos de grandes personalidades. Al declararse independiente la isla de Santo Domingo y abandonarla los españoles, cedieron todo al nuevo Gobierno, menos los restos de Colón. Castilla, León, Aragón y Navarra trasladaron su ataúd á otras tierras en que seguía desplegada la bandera amarilla y roja, y este es el acto que representa la composición, cargando gallardamente con el ataúd y llevándole como en triunfo las bellas y simpáticas figuras de las cuatro comarcas.

Al lado del sepulcro clásicamente castellano hecho por Bellver para Toledo, no puede ponerse mejor representación de las tendencias modernistas que éste de Mélida, que no cae en lo desequilibrado, y que no por ser de estos tiempos y seguirse en él la corriente de las innovaciones, deja de ser profundamente español.

En los monumentos de las plazas y paseos públicos es donde principalmente revelan sus inspiraciones y ejercitan su maestría los escultores modernos. Allí esculpen las figuras de los políticos de diferentes alturas y de las demás personalidades á que antes se daba exclusivo culto; allí labran también las representaciones simbólicas ó reales del heroismo del pueblo, las imágenes de grandes artistas y grandes sabios, los bultos de bienhechores de la humanidad, los símbolos del trabajo, bajo sus variados aspectos, que es el principal título nobiliario en esta época.

Muévense propulsados por las corrientes de la civilización actual y buscan en todos sentidos la fórmula del arte del presente, que ha de ser necesariamente tan compleja, que sólo podrá encontrarse en una grandiosa sínteses de innumerables creaciones. Persíguense en este campo, del mismo modo que en los otros, las reminiscencias de lo clásico, cambiado de aspecto; la expresión tangible de vagos ensueños de mundos mejores; las soluciones en lo bello de crisis de ideales; la traducción á la piedra de estas devociones humanas, tan variadas, que germinan en las almas elegidas, brillando en ellas, con luz de poesía, lo que en otros tiempos se estimaba más vulgar y prosaico.

En varios monumentos encarnan, ya unas ó ya otras, estas distintas corrientes; en el compuesto por Blay para honrar la memoria de Chavarri en Bilbao, se ha expresado en forma muy bella la conquista de los más poderosos medios de la sociedad de nuestros días por el esfuerzo de los obreros en minas y fundiciones. Esas dos figuras hermosas que ocupan el frente del monumento, y que reproducimos en nuestra lámina, son las de dos luchadores valientes, tenaces, curtidos al fuego de los hornos, con pulmones que soportan los ardientes vapores del carbón de piedra y del hierro, con musculatura y venas fuertemente acusadas de día en día por los pesados instrumentos y lingotes manejados á todas horas, con rostro en que se refleja una indomable energía.

Tienen mucha personalidad individual y genérica á la vez las dos estatuas; son realistas por su factura y están idealizadas por los pensamientos que á su vista se despiertan; no parecen de una misma raza y son, desde luego, dos tipos individuales muy distintos. Está desnudo de medio cuerpo arriba el que se halla dispuesto á coger el *palastro* con unas pesadas tenazas de fábrica; el mandil de cuero cubre sus piernas, y sobre su porción inferior se rebate la que debía proteger el pecho, revelándose en esta sencilla prenda la maestría para el plegado de unas ropas que no puede parecerse al de las antiguas esculturas; su cabeza, cuello, torso y extremidades, dibujadas con brío, son de excelente modelado. Lleva el otro, rostro afeitado, tan enjuto, que en él se dibujan cuantos huesos forman la cara, y su camisa entreabierta deja ver su cuello y pecho poderosos, fuertes, reveladores de virilidad.

Más que por los cuidados detalles, son muy notables ambas figuras por el conjunto, por sus líneas generales, por su actitud, por su expresión. Si algo puede criticarse en el monumento es el relieve tan extraordinario de estos, que á primera vista pudieran estimarse elementos de segundo orden, relieve que llega hasta el punto de que la mirada del observador se fije casi por completo en los dos obreros y á ellos dedique su atención y sus entusiasmos, prescindiendo, en gran parte, de todo lo demás. Blay ha cantado en bronce el poema de la vida moderna, el heroismo de los nuevos combatientes, que á pueblos ya constituídos por las luchas de pasados siglos les da los medios de ser poderosos y de seguir formando nación con otras luchas



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

BILBAO

Obreros del monumento á Chavarri, por Blay



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SALAMANCA

en el fondo de las minas y en el interior de los talleres. Chavarri, en cuyo honor se han labrado los materiales, tuvo su grandeza en la creación de estos medios y justo es que el emblema de su obra, de los servicios prestados á su patria y á la humanidad, campee más que las líneas de su rostro. El modo de recoger el ideal que justificó el monumento, es tan acertado y feliz como su factura.

La representación de la historia española y del acendrado amor á la Patria, ha encarnado, en cambio, en Aniceto Marinas, como siendo imágenes que llenan toda la fantasía de un artista, prontas á traducirse en hermosas formas plásticas. Hace ya algunos años puso en la iglesia de San Juan de Sahagún el bello relieve que representa la pacificación de los bandos de la ciudad, haciendo de este episodio local un cuadro de acertadísima composición; en estos dias que corremos ha esculpido, para Madrid, el monumento al pueblo del Dos de Mayo, y para Toledo, la lápida puesta en la Academia militar, con la muerte del cadete que cayó defendiendo el Parque.

El también ha cantado á los héroes anónimos de las masas, no trabajando, combatiendo para defender la independencia del país; y á la grandeza de los pensamientos de su alma han correspondido las excelencias de la factura que revela, á la vez, una sólida educación en el arte griego y romano y la continua observación de los hechos y de las personas, que le hacen dibujar correctamente y no amanerarse en la imitación de modelos del pasado para expresar escenas llenas de vida de los tiempos presentes: es clásico y modernista al mismo tiempo.

El gran relieve de bronce de la Pacificación en Salamanca, que mide *cuatro metros* de largo por *dos ochenta* de alto, es, lo repetimos, un cuadro de historia no superado por otros muchos y muy buenos premiados con justicia en las exposiciones. Lleva en si algo de la renovación del espíritu romántico, que también despierta en la literatura, poniendo un freno en ella y en las artes gráficas á las exageraciones de algunos modernistas que, no alcanzando por la falta de medios al perfume de naturaleza y realidad que hay en los maestros de la escuela, caen en lo más vulgar y lo más prosáico haciendo obras destinadas á vivir un solo día.

La figura noble del santo, destacada en medio de los grupos; la sumisión de alguno de los caballeros á sus palabras de concordia; el

gesto airado y los rostros ceñudos de los restantes, armados de pies á cabeza y prontos á combatir; los caballos cubiertos de hierro y violentamente contenidos en su avance; el muerto medio desnudo que yace en las gradas del templo, son todos detalles, inteligentemente tratados y dibujados con esmero, de un conjunto que produce emoción estética como arte, aun con independencia del asunto.

La lápida dedicada en Toledo á *Juan Vázquez Afán de Rivera,* descubierta solemnemente en el verano de este mismo año ante lucida representación del arma de infantería, se acomoda en su composición al lema que lleva escrito: «A los que mueren por su Patria les recoge la inmortalidad». El cuerpo del joven mártir de trece años, en la crispación de la muerte violenta, cae sobre el brazo izquierdo de una matrona hermosa, clásica, digna de los tiempos heroicos, que coge con la mano derecha la rama de laurel con que ha de coronar la frente de la víctima para que viva luego en la eternidad.

A la izquierda, en muy bajo relieve, se ve, como recordada en la fantasía, la defensa del *Parque de Monteleón*, donde una bala cortó la vida de un joven, de un niño, que tenía llena el alma de nobleza y de altos pensamientos. No es esta una de las obras de más empeño de Marinas, pero representa sí bien sus ideales, el sentimiento que la anima, las cien delicadezas que la avaloran, el primor de varios detalles, la firmeza del dibujo, la buena escuela del autor y las excelencias generales de la factura.

Con Blay y con Marinas pueden representarse dos de las direcciones opuestas que existen en la labor escultórica que luce en los monumentos de plazas y paseos.

La rápida ojeada dirigida á la escultura castellana nos muestra renacimientos y caídas en todos los siglos, no un movimiento de progreso ordenado hasta la primera mitad del XVI y de decadencia en los tiempos subsiguientes, como ha sido costumbre afirmar en los autores siguiendo unos la doctrina de los otros. Ambiente apropiado al desarrollo de la escultura se formó muy pronto en estas tierras y sigue hoy formado, produciéndose mucho y bueno en las diferentes dierecciones elegidas por los distintos artistas.



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

TOLEDO: Colegio de Infantería

Lápida dedicada á Juan Vázquez Afan de Rivera, por Marinas

En casi todos los momentos hubo aquí genios de primera línea é imitadores amanerados, y es fácil sostener las más opuestas opiniones atendiendo sólo parcialmente á unas ú otras obras, en vez de formar el cuadro de conjunto. Sobre la masa general de los que producían se destacaron, entre varios, Alonso Berruguete, en la primera mitad de la décimasexta centuria; en la segunda Esteban Jordán; en el paso de ésta á la siguiente Gregorio Fernández; ya en las proximidades del 1700 Alonso Cano, que son como los puntos de mira que señalan el camino recorrido para adaptar primero al país las importaciones extranjeras y expresarse al fin éstas en un arte nacional.

Para darse cuenta de todo lo que hay en la síntesis final y comprender bien el carácter de la *labor castellana* y la *labor en Castilla* hay que analizar, de un lado, las procediencias de todo lo que llegó de fuera; del otro, el carácter diferente de la estatuaria policroma religiosa, la funeraria y la civil; en último término, las influencias del material empleado, las piedras, la madera y los metales... y entretejer, esta es la frase, con las variadas ramas el tapiz de brillantes colores donde se presenta en complicada composición lo que hicieron los genios del país y lo que agregaron á su labor los otros genios venidos de diferentes países, arrastrados por la vida de fecundidad creadora que aqui existía y habían formado tanto la protección de principes y comunidades como los amores del pueblo.

Ya en el siglo XVIII brilla un momento la figura de Salzillo reproduciendo una vez más en la madera las gentes de su comarca, como habían reproducido las de otras regiones varios artistas; imperan luego durante algunos años los fabricantes de muñecos insípidos de rostro y mal trajeados, y trabaja simultáneamente con fe la Real Academia de San Fernando para detener la corriente de la vulgaridad y la falta de dibujo y modelado de los que se llamaban á sí mismos escultores.

La obra de esta Corporación fué al principio docente y clásica; al faltar las iniciativas para crear espontáneamente lo bello, hay que educar en las copias de lo que fué indiscutiblemente hermoso en otros tiempos. Modelos de la estatuaria griega se reprodujeron en todas partes, y no fué pequeño el esfuerzo que hubieron de hacer los que primero entraron por este camino para dar algo de vida actual á lo que ellos hacían teniendo á la vista unas formas de eterna belleza,

pero en representación de unos ideales, de unos pensamientos y de una sociedad que sólo en la mente de los eruditos puede resucitar con algún calor.

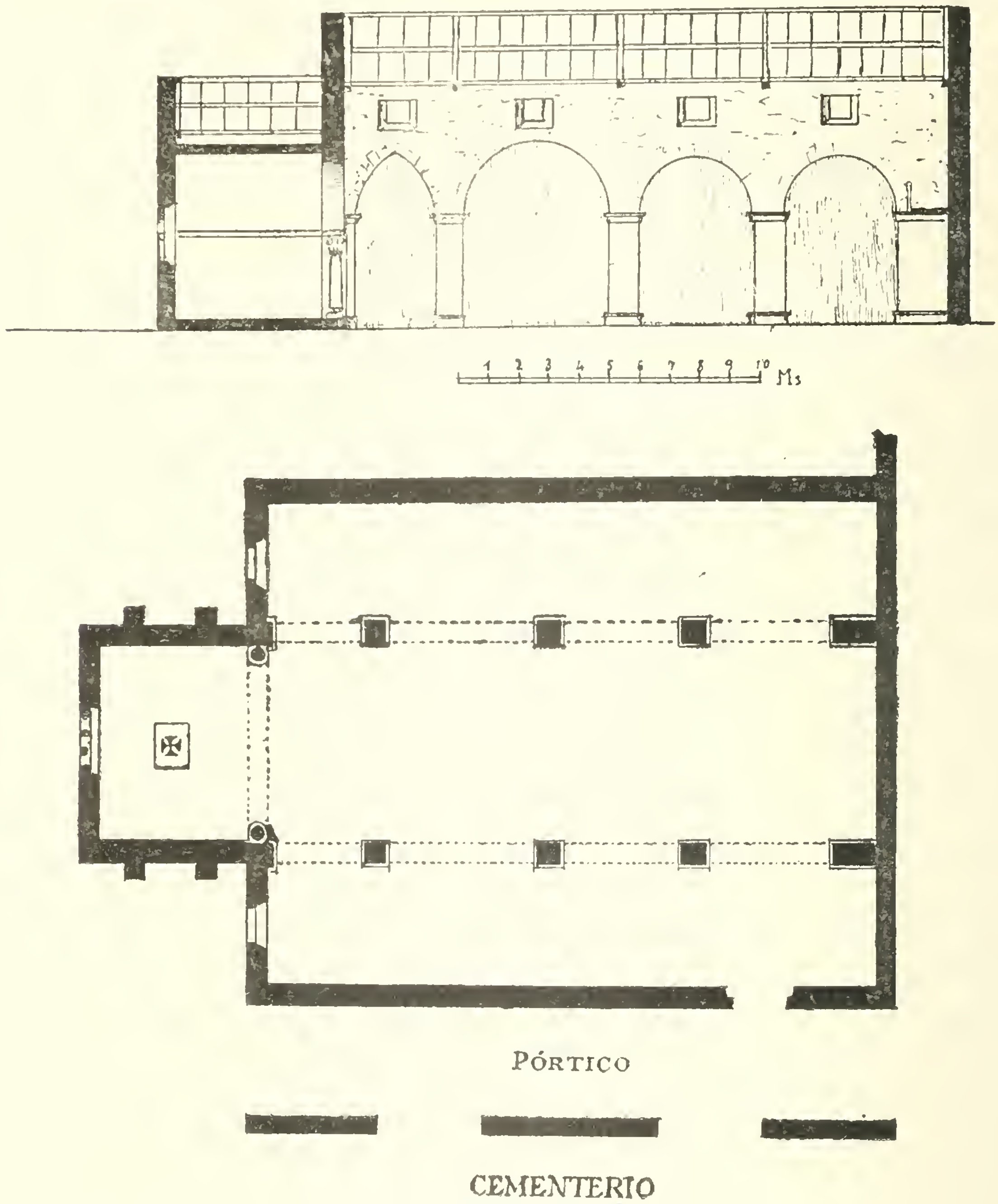
Hoy se abordan ya los más variados géneros á la vez; y para corregir en lo que tengan en ocasiones de extraviado los legítimos anhelos de nuevos modos de hacer, están los que se recrean inspirándose siempre en lo clásico. Son aquellos los revolucionarios valientes, atrevidos en medio de sus mayores desequilibrios; estos los conservadores firmes en su dibujo y modelado que jamás se separa de lo acreditado de estético; por la asociación de las producciones fecundas de ambos grupos, y del de los eclécticos que los enlaza, marcha el arte, crea formas bellísimas en rica variedad, impone cada vez á mayor número de personas su misión educadora; se presenta como elemento necesario de nuestras sociedades, que ha de reflejarse en las industrias para que circulen sus productos por el mercado y en el hogar doméstico, ornándole con el único lujo propio de los pueblos cultos; es siempre forma exterior de todo y esencia de una de las primeras facultades del alma humana.

ENRIQUE SERRANO FATIGATI

Basílica de San Tirso.

Los historiadores francos citan con frecuencia las capillas que los monarcas levantaban en sus palacios, como las de Aquisgran é Ingelsehim por Carlo Magno. Alfonso el Casto, imitador de este gran emperador y de los reyes visigodos, edificó, según cuentan nuestros cronistas, al lado de su aula regia, una capilla que por sus vastas proporciones era y es más bien un templo, que al cabo de once siglos está sirviendo de iglesia parroquial al barrio más importante de la ciudad. Las restauraciones y mutilaciones que ha sufrido este monumento desde los comienzos del siglo XVI á nuestros días, han alterado sus primitivas formas, siendo muy difícil precisar el estado en que estaba en la novena centuria. Su erección, como la de todos los edificios religiosos que rodeaban la basílica del Salvador, es posterior al año de 812, en que su egregio fundador donó á la Sede Ovetense, en aquel célebre testamento, las construcciones entonces existentes, entre las que no aparece ningún templo, siendo levantada después que cesaron las irrupciones de los árabes por Asturias, suceso acaecido con posterioridad á la fecha de la citada donación. El Sr. Amador de los Ríos fija en su monografía de la Cámara Santa la construcción de esta iglesia y la de Santullano en el año de 830, apoyándose en la autoridad del Padre Carballo, pero como no consta esa data en los documentos contemporáneos, y en las inscripciones que se han encontrado al hacerse las últimas restauraciones, carece de valor la afirmación de este ilustre arqueólogo. Mantúvose en buen estado de conservación hasta el año de 1521, en que el terrible incendio que destruyó la ciudad consumió la bella techumbre de madera, sustituída por otra más mezquina, de cuya armadura se conservan algunos restos. Pobreza tanta no parecía decorosa en los primeros

años del siglo XVIII, época nefasta para las basílicas asturianas, que fueron reedificadas totalmente como Santa María del Rey Casto, ó vestidos sus muros y pilares de barroca arquitectura como la de San Tirso. Dice el Sr. Canella en su «Guía de Oviedo», que en 1723, predicando en esta iglesia el misionero franciscano Padre Lavarejos, y viendo su



Basílica de San Tirso.

miserable estado, cubierta de teja vana, excitó á los vecinos á repararla y ponerla decente, y por popular cuestación se cerraron de bóveda, ábside y naves.

No podemos tributar á esta basílica las encomiásticas frases que le dedican los antiguos escritores, por haber perdido su carácter artístico

con las profanaciones de que ha sido víctima, especialmente las sufridas en nuestros días (1). La fachada principal, que es la que hoy tiene, y su mayor ingreso miraban al cementerio del Salvador, y estaba protegida por un pórtico, restaurado en 1723 y derribado en 1870, donde tenía sus reuniones el Concejo durante la Edad Media, y se celebraban actos religiosos, como la solemne entrada de los Obispos en la Catedral. En el plano de Oviedo, levantado á mediados del siglo pasado, aparece la planta de esta iglesia, no rectangular sino romboidal, apenas perceptible á la vista, y esta forma si la tuvo, fué debida á la irregularidad del emplazamiento limitado por construcciones anteriores y vías públicas, como la angosta calleja que lleva el nombre del templo, adonde da el imafronte, desnudo de vanos, de pobrísima mampostería ennegrecida por el tiempo, separado apenas un metro, de un robusto muro que sería probablemente el del primitivo recinto de Alfonso el Casto.

La planta de esta iglesia es de forma basilical, de tres naves, la central de seis metros cuarenta centímetros de anchura, y de tres metros ochenta y cinco centímetros cada una de las laterales, teniendo una longitud desde los pies hasta el ingreso del Santuario de veinte metros cuarenta y seis centímetros. El testero estaba cerrado por un solo ábside, como en las basílicas constantinianas, reproducidas por los visigodos y los francos, con un altar único, que citan los primeros historiadores de la Monarquía, los cuales al referirse á las iglesias hermanas de ésta, Santa María y Santullano, consignan la existencia de tres aras albergadas en igual número de ábsides, y de las reliquias ocultas bajo la sagrada Mesa; y ciertamente que si este templo estuviera bajo la advocación de otros Santos, no dejaría de decirlo el Obispo D. Pelayo en cuyo pontificado fueron restaurados, como he dicho, la mayor parte de los altares de la Catedral y de las iglesias de la ciudad, entre los que no aparece el de San Tirso. La inspección del monumento confirma mi fundado parecer, de que no ha tenido más que un ábside. Mirado el testero por el exterior, hoy cubierto de espesa capa de cal, percíbense aún las esquinas que enlazaban los muros central y laterales, coronadas

(1) Basilicam in honorem Sti Martiris Tirsi *prope* palatium condidit cuyus operis pulchritudo plus presentes possunt mirari quam eruditus scriba laudere. Pelayo Ovetense. — Illam capellam nostram sancti Tirsi damus et concedimus hic in Ovetum. Donación de Alfonso III de 897.=Basilicam St Thirsi miro edificio cum multis angulis fundamentavit. Albeldense. = Ecclesiam B. Thyrsi martiris in eodem cementerio pulcro opere fundamentavit. Silense.

de unas zapatas que sostenían el alero del tejado, marcándose las pendientes de las aguadas levantadas á mayor altura cuando la reforma del edificio en 1723. Las paredes de los lados formaban ángulos entrantes con la de cerramiento de las naves pequeñas, en las cuales estarían probablemente perforados los ingresos que trazo en el plano. Estos muros estaban reforzados con contrafuertes para resistir el empuje de la bóveda, formando numerosos ángulos entrantes y salientes, que llamaron la atención al Albendense que lo consigna en su crónica.

Durante el período ojival, que en Asturias se alargó hasta mediados del siglo XVI, fué construido el ábside del lado del Evangelio, cubierto de tosca bóveda de crucería levantada acaso después del incendio de 1521; y en el opuesto se alzó en el XVIII la capilla en donde se contempla sobre el altar una hermosa tabla de escuela flamenca. Se conoce á primera vista que este ábside es posterior á la erección del templo, no sólo porque su fábrica y vano llevan el sello del barroquismo de la época en que se hizo, sino por el muro lateral del cerramiento, que en vez de estar en línea recta con el de la nave, se inclina marcadamente hacia dentro, sin duda para dejar algo más amplia la vía pública. El muro de la nave oriental ha desaparecido con la construcción de las capillas sepulcrales de linajudas familias ovetenses, que ocupan probablemente el lugar de una galería cubierta ó pasadizo paralelo al templo, que serviría acaso de comunicación con el palacio de Alfonso el Casto, que estaba cerca, *prope*, según dice el historiador D. Pelayo, como hoy está el del Obispo que ha sustituído al del siglo IX. De ese cuerpo exterior se conserva en la fachada que da á la calleja de San Tirso, adonde no alcanzaron las restauraciones, la pared, cuyos materiales y estructura acusan su unidad constructiva con la mazonería de toda la obra, siendo el tejado que le corona continuación del de la nave, y con la misma pendiente. Pudiera ser este muro el de cerramiento de un pórtico, como el del imafronte, destinado á enterramientos de elevados personajes en alzadas tumbas, mientras que la plebe era inhumada en el inmediato cementerio.

Las pilastras que separan las naves son de piedra de sillería de trozos desiguales, y para ocultar su pobreza y tosquedad, cuando la restauración del siglo XVIII, las cubrieron y recrecieron con ladrillo y yeso que en estos días han sido adornadas de columnitas en los ángulos que no hacen buen efecto. Contrasta la pesadez y abultamiento de estos

pilares con la esbeltez de los arcos, que conservan su primitivo dovelaje, de marcado despiezo, que fueron relabrados, desapareciendo una ligera estría paralela á la arista que aún se ve en el arco correspondiente al ingreso. En 1878, al hacerse en esta iglesia varias obras de reparación, se desnudaron algunas pilastras, encontrándose, grabadas en los paramentos que miran á la nave principal, mutiladas inscripciones de carácter religioso, como era costumbre entonces, según vemos en San Salvador de Priesca y de Fuentes, que desgraciadamente no dan luz para fijar la Era de la fundación y consagración del templo (1). Obsérvase en la planta una grave infracción de las reglas de la simetría, y es que las pilastras no tienen igual separación, y por consiguiente, los arcos no son de un mismo radio, apareciendo el primero, próximo al ingreso, con una luz de 3,75 metros; el segundo, de 3,85; el tercero, de 4,85, estrechándose desmesuradamente el cuarto, que no pasa de 2,90. No se comprende semejante anomalía, si bien el arquitecto habrá tenido sus razones para hacerla; pero lo más extraño es que á este último arco, para elevar su clave á la altura del anterior, se le ha dado la forma apuntada bastante aguda, que no se encuentra en ningún monumento de aquel tiempo y menos en los de Asturias, en que se daba al arco de medio punto toda la elevación que se quería, con un exagerado peralte. La aparición de la ojiva en este vano no tiene fácil explicación, y hace recordar el que de igual traza existe en la mezquita de Córdoba de la misma época, solitario y perdido en aquellas innumerables arquerías de curvatura semicircular y de herradura. Pudiera caber la duda de si este arco y los demás han sido construídos al hacerse la restauración de 1723; pero se desvanece, cuando desde la bóveda de la nave lateral del Mediodía se ve la vieja estructura del muro que sobre ellos gravita, que aún conserva en su coronación algunas zapatas, que recibían el alero del tejado, de idéntica forma y dibujo que las de Santullano. Márcase perfectamente la línea de separación entre la pared antigua y la moderna, alzada muy posteriormente para dar mayor altura á la iglesia.

Como la basílica del Rey Casto tiene la de San Tirso un coro alto

(1) Beatissime Tirse... | Ut sint micia d... | dimissa omnia p... | Per ipsum qui elegit sibi... | =✠Quisquis hic in hanc basilicam pro sua delicta...=...rae laverit | re... eum exaudiat | de b...ns...in mense an... | ...sine me peccata | ...in aeternum | ...ns...n cunctis...s... uberas niris | velab omnibus malis | ...ru qui pro quem libe... ipsum deo = Ciriaco M. Vigil. *Epigrafía asturiana.*

con el suelo de madera, apoyado en los machones que resaltan del muro del imafronte, haciéndose la subida por uno de los camarines que están á los pies del templo, sirviendo el otro probablemente de sacristía. De las bellezas de esta iglesia, tan alabadas por los escritores del siglo IX, sólo queda el magnífico ajimez que presta luz al santuario, el más notable, sin duda, de los que exhiben los monumentos de este país de aquel período artístico. Cuatro columnas, dos aisladas haciendo de parteluces, y las otras dos adosadas á las jambas sostienen los tres arcos en que está dividido el vano, que se levanta dos metros sobre el nivel del suelo. Molduradas basas de abultados toros sustentan los cilíndricos fustes, y sobre ellos campean los capiteles, separados por collarinos funiculares, desarrollándose alrededor del tambor doble fila de hojas bien perfiladas con palmeras por volutas que se arrollan bajo el corintio abaco de frentes curvilíneos, exornado de rosas en los centros, de estilo genuinamente asturiano, como los de la vecina Cámara Santa. Siguiendo la costumbre, el intercolumnio central es más ancho para dar mayor diámetro al arco que rompe la monotonía de la arquería, la cual no tenía láminas de piedra perforadas, sino que se cerraba con hojas de madera que abrían hacia fuera, cuyos quicios se conservan incrustados en el muro. Los arcos son de excelente ladrillo, no enlucido como los de Santullano, marcándose las juntas con gruesa lechada de cemento. Encuadra graciosamente el conjunto un arrabáa de moldurada imposta que llega por los lados á la altura de los capiteles.

BASÍLICA DE SANTULLANO (1)

A media milla de Oviedo, en sitio ameno y próxima á la vía que conduce á la romana Gigia, el Rey Casto levantó una basilica bajo la advocación de los Santos Julián y Basilisa que padecieron el martirio en Antioquía, y á quienes el Rey Froila había erigido, al lado de la iglesia del Salvador, un templo destruído por los árabes en la invasión

(1) Es extraño que no haya sido dada á luz la monografía de esta basílica en los *Monumentos arquitectónicos de España*, como la de la Cámara Santa y las iglesias de Naranco, no habiendo sido publicada su planta hasta nuestros días en un interesante estudio sobre los monumentos de Oviedo, hecho por D. Inocencio Redondo, editado por la Comisión de Manuscritos históricos y artísticos de la provincia.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Vista de la basílica de Santullano



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

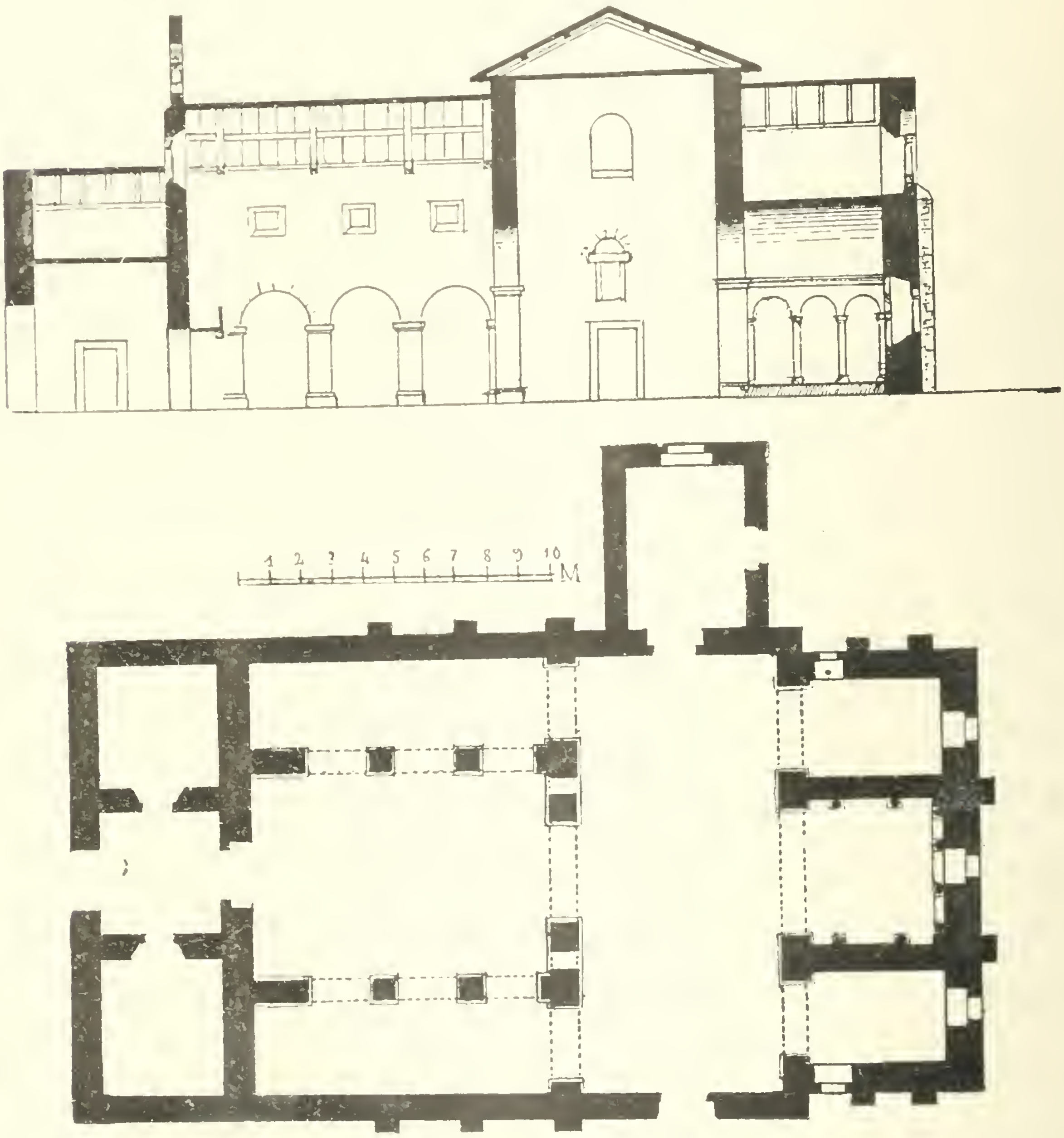
Ventana del abside de San Tirso

del 794. Heredó Alfonso la devoción que su padre profesaba á estos héroes del cristianismo, y cuando restauró la Catedral, les dedicó altares que más tarde fueron trasladados al ábside meridional de Santa María del Rey Casto. El piadoso monarca quiso honrar la memoria de aquellos mártires, dedicándoles el magnífico templo que hoy se admira, que por fortuna ha llegado á nuestros días sin haber sufrido las restauraciones y las mutilaciones que los demás monumentos ovetenses que nos quedan de la novena centuria. Si se echara abajo el miserable pórtico que oculta y asombra el imafronte; si se derribara la bóveda tabicada del siglo XVIII que cubre las naves, y en vez de los feos y churriguerescos retablos adosados á los muros de los ábsides, que impiden ver las arquerías que los decoran, se alzaran las mesas de los altares, aisladas, podríamos contemplar la vieja basílica tal cual estaba cuando el arquitecto Tioda la levantó. Cítanla con elogio los cronistas contemporáneos, que cuentan que su fundador tenía allí cerca una villa suburbana, con un palacio, triclinios, baños y numerosas dependencias y extensas propiedades (1). Los Reyes y altos personajes solían hacer sus moradas al lado de los templos por ellos construídos, siguiendo la costumbre de los Pontífices romanos, que unidas á sus grandes basílicas de Santa María la Mayor, San Juan de Letrán, San Pedro del Vaticano y otras, alzaban suntuosas viviendas; y para citar ejemplo más cercano, el de San Tirso, que formaba parte del aula regia de Alfonso el Casto. Cuando la Sede ovetense fué elevada á metropolitana, Alfonso III destinó los mejores templos de Asturias más cercanos á la capital para residencia de los obispos que venían á la Corte, siendo este palacio é iglesia morada de los Prelados Dulcidio de Salamanca, y Jacobo de Coria, asistentes al segundo Concilio ovetense, celebrado en la basílica del Salvador. Pertenecía, á fines del siglo IX, á una comunidad religiosa, probablemente dúplice, y en la segunda mitad de la Edad Media, aparece bajo el poder del monasterio de San Pelayo,

(1) Aedificavit etiam a circio distante a palatio stadium unum, Ecclesiam in memoriam Sti Juliani Martiris circumpositis hinc et inde *geminis* altaribus mirifica instrucciones decoris. Sebastián de Salamanca.—Según Quadrado, corresponde á lo que dice este cronista con lo que añade el Albeldense, de esta iglesia: Admitens hinc et inde titulos mirabile compositione togatos.—En una escritura de donación no incluída en el Libro Gótico, que lleva la fecha equivocada de 862, Alfonso III dice: Extra villam ipsam de Oveto per medio miliare concedimus eciam ecclesiam domini Juliani cum nostris palaciis et balneis et triclinis etcum suis totis adiacentis ab integro.

cuya abadesa, en recuerdo de su antiguo dominio, conserva todavía el derecho de presentación del párroco (1).

La planta de esta basílica afecta un paralelogramo de doble longi-



Basílica de Santullano.

tud que anchura, comprendiendo en su área el vestíbulo ó narthex con dos apartamientos laterales, la nave central y las pequeñas, el espacioso crucero y los tres ábsides. La armonía y buena correspondencia que tienen entre sí las partes que forman el conjunto es tal, que

(1) In suburbe Oveti monasterium Sti Iulani cum suis adjacentis ab integro. Donación de Alfonso III de 905.=Escrituras del monasterio de San Pelayo, citadas por D. José María Flórez en su estudio sobre esta iglesia, publicado en las actas de la Comisión de monumentos históricos y artísticos de la provincia, en Marzo 1874.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Interior de la basílica de Santullano

hacen de esta basílica un tipo perfecto en su género, dándonos una idea aproximada del plan y disposición de la del Salvador, de la que puede considerarse como una reproducción. No es extraño que los templos ovetenses tengan iguales formas, ó al menos, muy parecidas, que les dan un aspecto un tanto monótono, porque han sido levantadas por un mismo arquitecto y en corto espacio de tiempo, que ha impreso en ellos su manera particular de construir. Interrumpe la simetría del recinto un cuerpo saliente rectangular de piso alto, adherido al brazo septentrional del crucero, que se conoce ha sido levantado poco después que el edificio, pues sus muros no se enlazan con los de aquél, si bien la estructura de la mazonería y sus materiales son idénticos.

Los historiadores francos dicen que en las grandes basílicas, especialmente en las de planta cruciforme, había unas cámaras ó tribunas elevadas llamadas *Salutatorium*, desde donde los Reyes, los Obispos y los altos personajes presenciaban los oficios divinos, sirviendo al par de salas de espera ó de recepción. No podía ser otro el destino de esta habitación, que tenía un ingreso especial por la parte exterior para que los asistentes á los actos religiosos no se confundieran con la plebe al atravesar las naves, y unas ventanas hoy tapiadas, cubiertas de arcos de ladrillo de medio punto. Con la construcción de este cuerpo quedó el crucero con poca luz, y para dársela se abrió en el lado opuesto un gran vano terminado en semicírculo, que hubo que reducir de diámetro más tarde porque comprometía la estabilidad de la fábrica la falta de contrarresto á su presión. La actual sacristía, que con el *Salutatorium* da á la basílica la forma de una cruz, que no tuvo al principio, es de construcción moderna, como lo indica la estructura de sus muros que tampoco se enlazan con los primitivos, y la imposta que los corona, obra acaso contemporánea del vestíbulo que precede al narthex.

Para que la planta tuviera proporciones armónicas, el arquitecto tomó como base de medición el cuadrado, dando al edificio doble longitud que anchura (8 metros por 2), lo mismo que al crucero (6,90 metros por 2), siendo cuadrados casi perfectos los tres compartimentos del imafronte y ábside central, teniendo de largo la nave mayor próximamente vez y media que su latitud. Precede al cuerpo de la iglesia el narthex, y á uno y otro lado se ven los ingresos adintelados de ambos camarines ó retretes que no tienen comunicación con el interior, cobi-

jados como el vestíbulo, bajo una techumbre de madera de dos vertientes, y estaban dedicados á sacristía, tesoro ó biblioteca. La nave central está separada de las laterales por arquerías de tres vanos, sostenidas por pilastras rectangulares de piedra de talla compuestas de salientes basas, de macizos fustes, y las impostas que los coronan formadas de filetes, toros y plintos sobre los que descansan los arcos de medio punto también de sillería, sin molduras, oculto su dovelaje por el yeso y la pintura. No se ven como en otras basílicas de aquel tiempo inscripciones grabadas en los frentes de las pilastras que miran á la nave central, ni se han encontrado sobre los arcos del crucero y de los ábsides, que pudieran ilustrar la historia del monumento. El carácter artístico de estas arquerías como todas las de este templo es eminentemente clásico, y no tiene nada de extraño que le recordaran á Corballo, y sobre todo, á Ambrosio de Morales, las de las iglesia del Rey Casto y de otros monumentos visigodos de Castilla, existentes en su tiempo, semejantes á los de la antigua Roma, cuya arquitectura reproducia Herrera en aquellos días en los claustros menores del Monasterio del Escorial.

La nave central tiene una cubrición de dos aguadas, y de una las pequeñas, quedando entre ambas, por la diferencia de altura, un elevado muro, perforado cerca del alero del tejado, de ventanas situadas á plomo de las claves de los arcos, que alumbran esta parte del templo, quedando las laterales con tenue luz, debido á la costumbre que había entonces de no abrir vanos en las paredes de cerramiento; ó cuando más, unas estrechas saeteras para dar ventilación al interior del templo. La puerta que se ve en el muro meridional, cerca de uno de los camarines, cubierta de un arco de medio punto, entre dos contrafuertes, es de construcción moderna, acaso del siglo XVIII, en que esta iglesia sufrió diversas restauraciones. Del muro del ingreso á la nave, se destacan dos salientes machones en línea con las arquerías que sostienen el coro alto, de madera, semejante á los del panteón de los Reyes y de la iglesia de San Tirso, al que se subía por una escalera situada en una de las pequeñas estancias que forman las naves laterales á los pies de la basílica. El arco toral que da paso al crucero, para darle las mismas dimensiones que al triunfal del Santuario, se le elevó sobre dos grandes pilastras correspondientes á las de los ábsides, más altas que las de las arquerías, perforadas á un metro del suelo por un gran vano rectan-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Arquería del abside central de Santullano





Pilastras del abside central
de Santullano

Jamba de la puerta
de San Miguel de Lino

OVIEDO

Fot. tipia de Hauser y Menet.—Madrid

gular, cada una, que al par que prestan más luz á la nave, producen un bello efecto. Igual que la de ésta, es la anchura del crucero, en cuyo frente aparecen las tres capillas absidales, escalonados sus ingresos, dominando el mayor sobre los colaterales, donde estuvo, en el centro del elevado muro que recibe la cubrición, la imagen de Cristo en la Cruz flanqueado de dcs santos, y á los lados se leían inscripciones votivas ó religiosas que acaso estarán ocultas por la yesería de la bóveda moderna. Arrimado á una de las pilastras del crucero, campea el moderno púlpito, al que sirve de pedestal un magnífico trozo de fuste de mármol blanco veteado, que por la riqueza del material y por el delicado perfil de su entasis, revela pertenecer á los buenos tiempos del arte romano. Esta columna, por su diámetro, parece que estaba destinada á recibir el arco toral de un ábside, pero no de esta basílica, porque están sostenidos por pilastras.

Toda la riqueza artística la guardó el arquitecto para el Santuario central. El arco triunfal que le precede se levanta sobre el suelo del crucero la altura de un paso, como los laterales, descansando sus salmeres sobre las impostas de las robustas pilastras que los sustentan, contrastando la severidad clásica de sus líneas con la espléndida exornación del interior del ábside. Decoran los paramentos de los lados arquerías ciegas de dos vanos simulados, apoyándose los arcos próximos al ingreso en antas ó pilastras de mármol, de forma semejante á las que flanquean la entrada de la cisterna romana del conventual de Mérida y de otras ciudades monumentales del interior de España, lo que prueba su procedencia visigoda. Cubren toda la superficie ornatos de escaso relieve, que representan figuras geométricas, como cuadrados inscriptos en octógonos, y entre sus líneas aparecen perfiladas folias, que recuerdan los dibujos de los códices y de la orfebrería de aquel tiempo. En los capiteles que las coronan se refleja el estilo corintio, con la doble fila de hojas de acanto picadas y de poco vuelo, que recibe el ancho abaco festonado de ondulantes tallos. Las columnas que los sostienen se componen de molduradas basas que asientan sobre el pavimento, ocultas las próximas al muro del testero, por haberse elevado el nivel del suelo la altura de un escalón, para hacer más visible el moderno altar. Los marmóreos fustes, de veintiocho centímetros de grueso, están separados de los capiteles por abultados collarinos funiculares, brotando de ellos las hojas que en dos filas sobrepuestas envuelven el

tambor, iniciándose en algunos los caulícalos bajo el pesado abaco, decorados los frentes, como las de las antas, de serpeantes tallos con folias en sus ondulaciones. No exornan los arcos impostas ni molduras, y la espesa capa de yeso que los cubre, no permite ver la estructura de su construcción que será probablemente de ladrillo, prodigado en los cerramientos de los vanos exteriores.

El muro del testero está también ornamentado de arquerías como los laterales, pero sus fustes no descansan en el suelo sino en un podio ó basamento, elevado un metro quince centímetros, sin duda para que las columnas no estuvieran ocultas por el altar, y hoy lo están por el churrigueresco retablo que llena todo el frente del Santuario. En el intercolumnio central se abre la fenestra que daba luz al ábside, y los de los lados la reciben ahora por pequeñas ventanas abiertas en los muros laterales. Sólo las tres capillas están cubiertas de bóvedas de medio cañón, que arrancan de una imposta de igual forma y de la misma altura que las de las pilastras que sostienen los tres arcos triunfales. El ejemplo de la basílica del Salvador, en cuyos santuarios se albergaban más de un altar, vese reproducido aquí conteniendo el central dos: *geminis altaribus, mirifica instrucciones decoris*, como dice Sabastián de Salamanca; uno dedicado á San Julián y el otro á su esposa Basilisa. Los ábsides pequeños tenían sus paramentos desnudos de exornación, y todavía conserva el meridional el primitivo pavimento de hormigón romano, de igual estructura que el de la Cámara Santa, que nos da una idea de cómo estaban soladas las iglesias de aquel tiempo, habiendo desaparecido estos suelos del siglo XII en adelante, en que empezaron á hacerse las inhumaciones dentro de los templos. Según cuenta el historiador Carballo, aún existía en el siglo XVI el altar de la novena centuria, bajo cuya ara yacían las reliquias del Santo titular; y en el ábside opuesto se alzaba otro altar de idéntica traza, destruído como todos, para alzar los miserables retablos que afean este interesante monumento histórico y artistico.

Es muy notable la cubrición, que puede considerarse como un perfecto modelo de las que coronaban las basílicas visigodas, y sus sucesoras las asturianas, de la que se conservan importantes restos aprovechados en ulteriores restauraciones. Como el edificio se compone de diferentes cuerpos, agrupados y escalonados alrededor del crucero, que es la parte culminante, los aleros horizontales de los tejados están



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

Fachada posterior de la basílica de Santullano

á distintas alturas, más bajos y al mismo nivel los de los camarines que flanquean el vestíbulo, los ábsides y naves pequeñas, sobreponiéndose los de la central y capilla mayor, y estos á su vez son dominados por los del crucero, único compartimento que no tiene su cornisa en la dirección del eje del monumento sino perpendicular á él Consérvase todavía un trozo del primitivo alero en el muro del Mediodía del ábside central, que como casi todos los de aquella época está sostenido por salientes zapatas colocadas á conveniente distancia, labrados los frentes en curva, decoradas de estrías, como las de San Tirso, teniendo en la cara superior un encaje para apoyar las cabezas de las piezas sobre las que descansan los cabríos, las cuales aparecen talladas en forma de cable, apenas perceptible por la descomposición de la madera al cabo de tantos siglos. Las trabes que atirantaban la cubrición, visible por el interior, estaban decoradas de figuras geométricas como círculos que se intersecan, formando estrellas y folias trazadas con el compás y acentuadas con la gubia, contribuyendo á su embellecimiento los colores, pues no eran solos los muros y las bóvedas de los ábsides donde se empleaba la pintura, según cuentan los historiadores de la Restauración. La espadaña está situada en el piñón del muro que separa el vestíbulo de la nave central, en idéntica situación que la de Santa María de Naranco, y como aquélla tiene dos vanos cerrados de arquillos de medio punto y acaso otro pequeño en el frontón, donde se albergaban las diminutas campanas del siglo IX; y cuando se dió á estas mayores dimensiones, sobre todo del Renacimiento acá, sufrió una restauración que le ha quitado su primitiva forma.

En el moderno cementerio entre tumbas y cipreses, se levanta el testero, que se conserva en su pristino estado, adonde no han alcanzado, por fortuna, las restauraciones de que ha sido víctima el imafronte, marcando perfectamente la separación de los ábsides, dos esbeltos contrafuertes de bien labrado sillarejo que rompen con su resalto la monotonía del muro; y entre ellos y las esquinas se abren los tres vanos que alumbraban los santuarios; el central, mayor que los laterales, formados de jambas y dinteles de sillares rectangulares sin molduras ni ornatos que como los de la Cámara Santa están descargados por arquillos semicirculares de ladrillos separados por espeso lecho de cemento. Estas fenestras han sido tapiadas, y sólo la de Poniente conserva la lámina de piedra perforada para quebrar el aire y la luz,

dibujándose la cruz de los ángeles y enlaces de secciones de círculos. Los muros del ábside central se elevan á la altura de la nave mayor, formando una cámara cuadrada sobre la bóveda del Santuario, cubierta de un tejado de dos vertientes, habitada tan sólo por murciélagos y lechuzas, y á la que no se podía subir sino por escalera de mano, sirviéndole de ingreso un magnífico ajimez de tres arcos, el central de más anchura que los de los lados, cerrados por arquitos de medio punto de ladrillo, y las jambas laterales de sillares rectangulares lisos y sin ornatos. Los pequeños fustes que sirven de parteluces, están sostenidos por molduradas basas y coronados de abultados capiteles, que recuerdan por su forma y ejecución los de la época visigoda. La fábrica de los muros de esta basílica, aunque de estructura incierta como la de todas las iglesias ovetenses, es muy superior y de ejecución más acabada, estando las piedras bien encamadas y unidas por excelente cemento, empleándose en las esquinas y contrafuertes el sillarejo perfectamente labrado, con las juntas y aristas muy finas, atizonado y enlazado con la mampostería. Los paramentos interiores de los muros están enlucidos, y bajo las superpuestas capas de cal que los cubren deben hallarse restos de la pintura decorativa, empleada en los monumentos religiosos y civiles, cuyo ejemplo nos ofrecen la Cámara Santa y San Miguel de Lino.

CONSTRUCCIONES CIVILES.—PALACIO DE ALFONSO EL MAGNO

El aula regia que Alfonso el Casto había labrado para su morada, próxima á la basílica del Salvador, exornada, según cuentan los cronistas contemporáneos, con la riqueza del Arte visigodo, ***sicut Toleto fuerat***, no era bastante á satisfacer las fastuosas costumbres del Rey Magno, cuyo imperio había extendido hasta las márgenes del Duero. Fuera del murado recinto de la ciudad, no lejos de la puerta de Santa María, á la parte del Poniente, levantó en el año de 875 otro palacio de mayores proporciones y más suntuoso, cercano á la Fortaleza, construída por él en aquellos días para la defensa del sagrado tesoro de las Reliquias (1). No es fácil formar una idea de su planta, pues las noticias

(1) ...et foris, juxta illud Castellum Palatium ubi pausemus magnum fabricabimus. Donación de esto monarca al Salvador, de 905.=Facio cartulam testamenti de illo Palacio *Frantisco* quod est in Oveto *foras*. Testamento de 1096 = ... et in

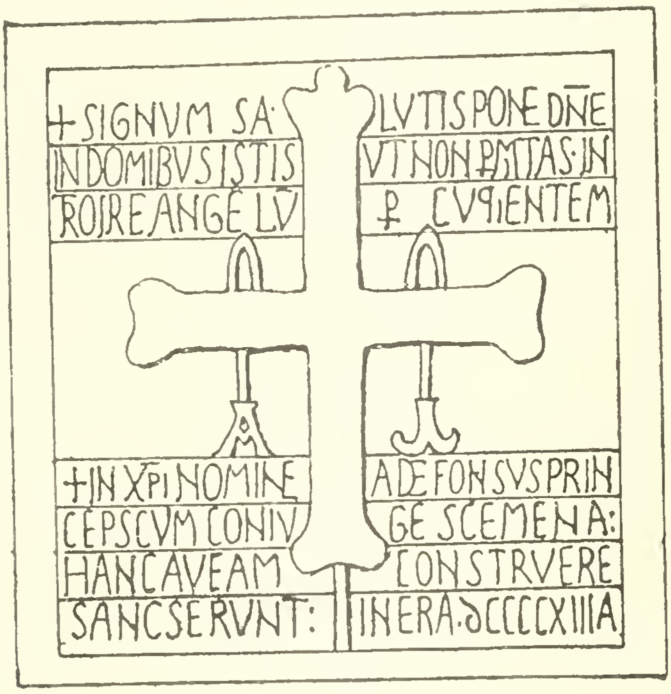
que nos quedan de las residencias reales y de los atrios episcopales transmitidas por Paulo Diácono y otros autores, son escasas y confusas, y aunque San Isidoro, en el libro XV de sus Orígenes, define las tres clases que había de edificios regios, se fijaba más bien en los textos de los léxicos griegos y romanos que en los monumentos que tenía ante sus ojos (1). En estos días se han descubierto en Mérida restos muy interesantes del atrio metropolitano, restaurado por el obispo Masona, apareciendo un pórtico con dos columnas romanas de mármol blanco, y los capiteles visigodos, hoy custodiados en el Museo Arqueológico Nacional. Las referencias que hacen á este palacio las donaciones ó testamentos reales, si bien numerosas, no dan luz para conocer su disposición, debido á la total alteración del plano de Oviedo, de la época de la monarquía, con el derribo de los muros defensivos, la reedificación de la vieja basílica y de los edificios que la rodeaban, desapareciendo el dédalo intrincado de las vías que citan antiguos documentos, haciéndose por fin la actual urbanización después del incendio de 1521, que asoló la población. Sólo sabemos que la fachada principal estaba situada al Oriente, adornada de un saliente pórtico, y es de creer que á imitación de la casa romana tendría un *impluvium*, un patio cuadrado, rodeado de columnas á las cuales pertenecen probablemente los dos grandes capiteles con parte de los fustes que antes estaban en el huerto del hospital, y hoy se encuentran en el Museo provincial. La pobreza del dibujo, la mala agrupación de las hojas y la tosquedad de la talla, revelan que no han sido traídos del interior de España, sino aquí labrados para adaptarlos á los fustes venidos de fuera, á juzgar por la riqueza del material. También existen en una moderna casa emplazada en el solar del palacio, dos magníficos fustes de mármol blanco, colocados á la inversa, y los capiteles que les coronaban, de la misma clase marmórea, están no lejos de allí, teniendo como todos los que se esculpían en este país en aquella centuria, doble fila de hojas, que recuerda el

Oveto cum regiis aulis edificatur. Cronicón Albeldense.=Intra Ovetum castellum et Palatium quod est juxta illud. Cronicón de Alfonso III. Martínez Marina, siguiendo la errónea opinión del canónigo Torres, cree que el palacio donado al Salvador por Doña Urraca la Asturiana era el de Alfonso III.

(1) Aula, domus est regia sive spatiosum habitaculum, porticibus que quatuor conclusum=Atrium, magna aedes et sive amplia et spatiosa domus; et dictum est atrium, eo quod addantur ei tres portici estrinseci. Palacio *aedem regiam*, pero sin exigir ninguna clase de pórticos.

orden corintio. Acaso pertenecerían á este monumento otras dos hermosas columnas semejantes á estas que están en el antiguo palacio del duque del Parque.

Sobre el ingreso principal debió estar incrustada en el muro la magnífica inscripción escrita en caracteres monumentales, con la bella leyenda, puesta en casi todos los edificios religiosos y civiles de aquel tiempo, en la que Alfonso y su esposa Gimena piden al Señor que ponga en su morada el símbolo de la Redención y no permita entrar en ella al ángel malo. Dice así:



Inscripción del Palacio de Alfonso III.

✠ SIGNVM SALVTIS PONE DOMINE
IN DOMIBVS ISTIS VT NON PERMITAS IN
TROIRE ANGELVM PERCUTIENTEM
✠ IN CHRISTI NOMINE ADEFONSVS PRIN
CEPS CVM CONIVGE SCEMENA:
HANCAVEAM CONSTRVERE
SANCSERVNT: IN ERA DCCCCXIII^{A}

Llena la lápida la Cruz de la Victoria, de la que penden las letras *Alfa* y *Omega*, y en los cuatro espacios que hay entre los brazos se desarrolla la leyenda, grabados los caracteres, y de acentuado relieve, el *Signo de la Salud*. Las palabras no están separadas por claros, sino

unidas, diciendo el penúltimo renglón: HANCAVEAM que el autor de la *Epigrafía asturiana* lee HAN CAVEAM. Aunque esta inscripción, como todas las de aquel tiempo, está escrita en un latín bárbaro, siempre aparece notada la C de este vocablo, como puede verse en la de Santa Cruz de Cangas: EC AVLA; en la del Asilo de Marinos de la capilla de Santa Leocadia: HANC AVLAM; y en la de San Miguel de Quiloño: HEC AVLA. No es de creer que Alfonso II conmemorase con una inscripción la apertura de un foso, que no tuvo la fortaleza, pues en las excavaciones practicadas en estos días en la plaza de Porlier, donde estuvo la fachada, no se han encontrado profundas zanjas, difíciles de abrir en la dura roca sobre la que se asienta el antiguo alcázar. La inscripción no se refiere á un foso, sino á unos edificios: DOMIBVS ISTIS; y si á la L le han añadido los dos palos horizontales sobrepuestos convirtiéndola en E, es indudable que procede de un error del que la grabó, ó han sido puestos posteriormente.

Alrededor del patio se extendían las numerosas dependencias del palacio, y su vasto perímetro abarcaba una manzana de forma cuadrada limitada por las actuales calles de San Juan, calleja de este nombre, del Aguila y Traslacerca, comprendiendo por la parte opuesta á la fachada un huerto que en la Edad Media era conocido con el nombre de la *Horta de Santivanes*, separado de la vía pública por la muralla del recinto levantada por Alfonso IX, San Fernando y el Rey Sabio. Próximo á là cerca y enfrente del monasterio de San Pelayo se alza un torreón de planta rectangular que por su vetusto aspecto parece ser contemporáneo del palacio, construído para su defensa, á juzgar por su almenado adarve, hoy cubierto de teja. Alfonso III no erigió en su morada un templo, como suponen algunos cronistas, puesto que la iglesia de San Tirso era la capilla palatina de los Reyes de Asturias, pero una de sus estancias la convirtió en oratorio, cuyo altar, dedicado al precursor del Mesías, fué restaurado por *feo* y pequeño en tiempo del historiador D. Pelayo (1). Suele confundirse este oratorio con la

(1) Altare Sancti Ioannis Baptiste quod est situm in hospitali Palatio. Pelayo Ovetense, *España Sagrada*, t. XXXVIII, pág. 371. Don Pelayo subió á la Silla hacia 1098, rigiéndola por Don Martín, que murió en 1101. Falleció hacia 1153, aunque renunció la mitra antes de 1136. No hizo el templo de San Juan, pues si así fuera lo diría el tantas veces citado documento, que tiene la fecha posterior á su muerte, no refiriéndose más que al altar. Una donación de Alfonso III, con su esposa y sus cinco hijos, que lleva la fecha equivocada de 862, existente en el Ar-

basílica que bajo la misma advocación fué erigida en el reinado de Alfonso el Casto en el *Cementerio Puellarum* ó de las monjas de San Pelayo, que en la décima centuria trocó su nombre por el del niño mártir de Córdoba, y llevado de este error un historiador moderno afirma que la inscripción que el maestro Custodio vió en este monasterio en la supuesta tumba de Silo con las iniciales H. S. E. S. S. S. T. L., forma eminentemente clásica, no empleada jamás en las losas sepulcrales de los siglos VIII y IX, estuvo en el templo del palacio del Rey Magno. La prueba de que no existía esta basílica nos la suministra el primer testamento á favor del Obispo ovetense á quien se dona para que pueda hacer en ella *ecclesiam vel quod voluerit* (1). Con la traslación de la capital de la monarquía á León y más tarde á Toledo, el palacio dejó de ser morada de reyes, y Alfonso VI, en el año de 1096, realizó esta donación, confirmada más tarde por el mismo monarca para que lo dedicara á hospital de peregrinos, donde eran acogidos con caridad tal, que uno de sus estatutos ordenaba que se sembrara el huerto de rosas, arrayanes y salvia para lavar con aromáticas aguas los pies á los romeros cansados.

A la transformación del palacio en establecimiento piadoso, debióse la erección de la iglesia de San Juan, desaparecida no hace muchos años, que servía al par de parroquia al vecindario de esta parte de la ciudad. Era de reducidas proporciones, de una sóla nave, como todos los templos asturianos de estilo románico, excepto los monásticos que

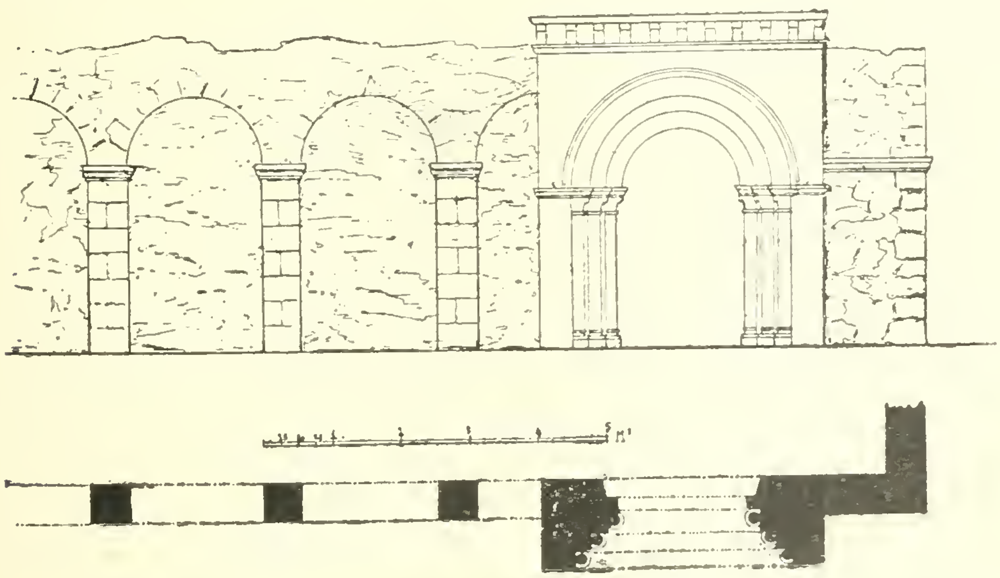
chivo Catedral, no incluída en el Libro Gótico, dice que dona el *gran palacio,* fabricado cerca del Castillo con las *Adrias* de toda Asturias instituídas para su restauración: el altar dedicado á San Juan Bautista á la *parte de abajo* del propio palacio; la capilla de San Tirso... etc.

(1) Do autem terminum ab ipsa albergueria per illa via que discurrit ad fonte incalata usque ad illa calzada majore quae vadit pro ad Santo Pelagio et adextro per illa ripa antiqua quae est ante illa posata de Ecta Cidiz, usque ad illa posata de Palatio unde exeunt pro ad Santa Maria, et intus per illa via de ante illo Palatio et de *illo porticu* de illo Palatio quo modo vadit in directo usque ad illo muro antiquo sic determino ipsa cuadra ut sedeat de ipsa albergueria ut faciat ibi ecclesiam aut quod ille episcopus voluerit.

Item: concedo eidem Sedi in Oveto illud Palatium quod fecit atavus meus Rex Adefonsus, cum conyuge Xemena tali tenore ut semper sit hospitalis domus peregrinorum, per suos terminos, per viam quae vadit ad fontem Colatam usque ad calzatam mayorem quae fecit Septamuro petrineo et vadit ad Sanctum Pelagium, et a dextera parte per via antiqua usque portam et ecclesiam Ste Mariae, et ex alia porte per aliam viam que vadit Sanctum Tirsum, cum me dietate callium et per murum antiquum cum illa que intus est, et per viam qui vadit ad Palatium et sigit se in giro ubi primus diximus usque ad fonte Collata, infra os terminos, etc.

tenían tres, terminado en un ábside semicircular cubierto de un cascarón, cuyo arco triunfal estaba sostenido por columnas empotradas un tercio de su diámetro en robustas pilastras coronadas de impostas y capiteles.

Restaurada interiormente en el siglo XVII cuando imperaba en el país el decadente barroquismo, no podía llamar ciertamente la atención, pero sí mucho la portada, una de las más bellas que del arte románico se han alzado en Oviedo en aquel fecundo período artístico, que ha merecido ser reproducida con el grabado en la magna obra «Monumentos arquitectónicos de España». No es fácil asignar la fecha en que fué construída, porque como he dicho en otra parte, la arquitectura románica aparece en Asturias durante siglos con los mismos caracteres, pero la ausencia de la ojiva en las desnudas archivoltas y la curvatura ultrasemicircular de los arcos, como los de la torre vieja de la Catedral, hacen suponer que pertenece á los tiempos de Alfonso el Emperador.



Pórtico del Palacio de Alfonso III.

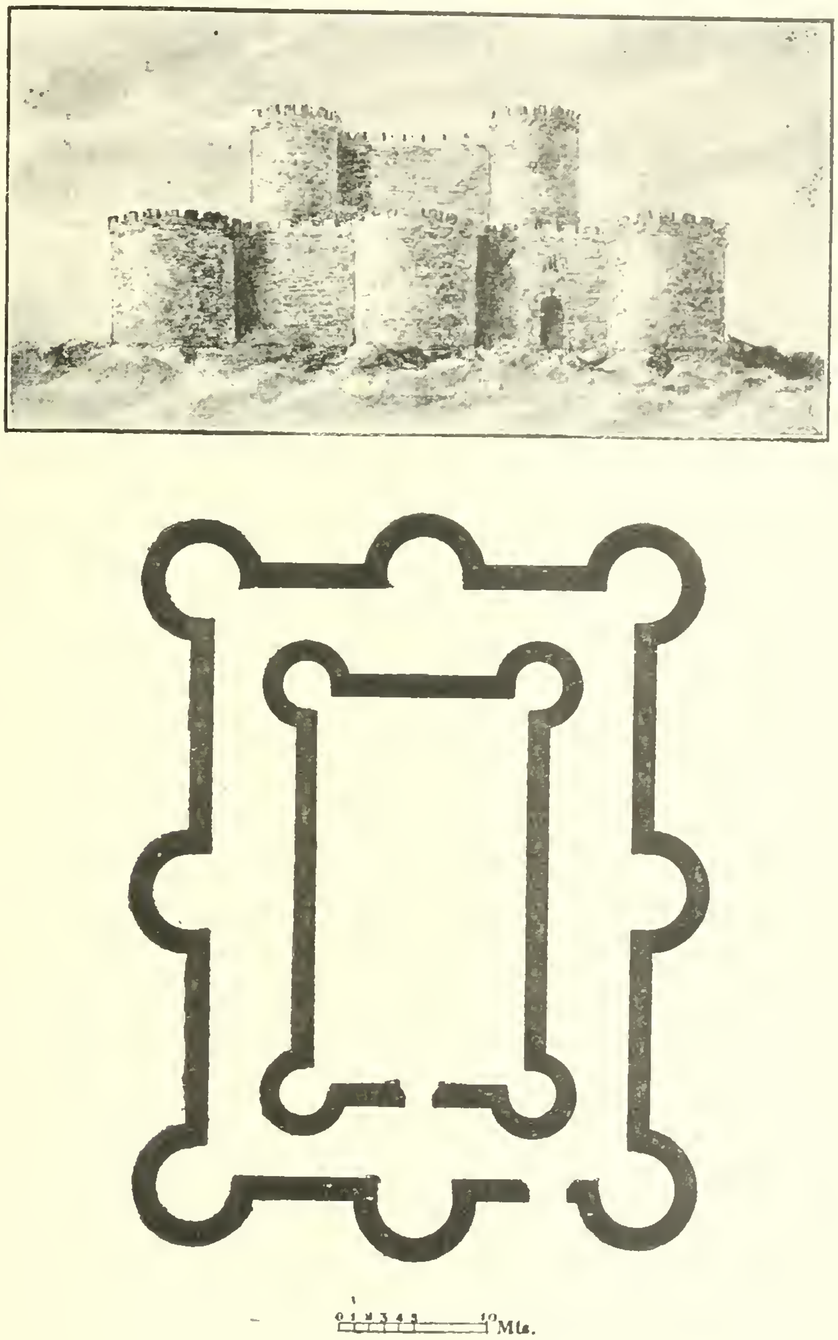
Haciendo un estudio de esta portada, años antes de su desaparición, observé que á su derecha, y á unos diez pies del suelo, resaltaba del muro de mampostería ordinaria un sillar cubierto de espesa capa de cal, percibiéndose en unos desconchados, líneas de molduras, y á poca distancia en la misma dirección, y á igual altura, veíanse otras dos piedras de idéntica forma y ornamentación. Eran las impostas de unas pilastras de sillarejo bien aparejado, descubiertas á nivel del suelo, por haberse desprendido por la humedad el cemento que las ocultaba. So-

bre ellas cargaban tres arcos de medio punto peraltados, cortado el primero á los dos tercios de su curvatura por la esquina de la fábrica románica, manteniéndose completo el segundo, y perdido el tercero á la mitad en la masa de la mazonería. A la izquierda de la portada aparecía una pared de la misma estructura de sillarejo coronada de una imposta semejante á la del lado opuesto. A primera vista parecía aquella arquería la que en las basílicas separa la nave central de las laterales, y el muro, el divisorio entre los ábsides, pero bien pronto advertí que no podía ser, porque terminaba dicha pared en ángulo saliente, formando una esquina de sillares bien labrados; por consiguiente, tenía que pertenecer esta construcción á la fachada de un edificio. Hice desaparecer con la imaginación toda la obra románica y entonces apareció ante mis ojos la morada del Rey Magno, *illo portico de illo Palatio*, que dice la donación de Alfonso VI, cuyo frente hacía un bello efecto, contrastando la esbeltez de la arquería con los macizos muros de los camarines que le flanqueaban, que acaso serían los cuerpos de guardia de esta regia mansión. Para convertir este pórtico en templo se tapiaron los arcos, derribando los que ocupó la portada románica; se aprovechó el muro de fondo, cerrando la puerta principal que daba ingreso al vestíbulo y al patio, y se alargó la nave por la parte oriental para emplazar el curvo ábside. Es de sentir que cuando no hace muchos años se derribó la iglesia y los edificios á ella unidos, no se hayan hecho algunas investigaciones arqueológicas que darían por resultado el descubrimiento de los cimientos del palacio para rehacer su planta; y aún es tiempo de hacerlas, pues todavía se ven allí rastros de viejas construcciones.

LA FORTALEZA

Fuera del recinto de la ciudad del Rey Casto, *in Oveto foras*, y á pocos pasos del palacio de Alfonso III, construyó este monarca un alcázar que protegiera á las santas reliquias y á la urbe, en el caso de que los piratas normandos intentaran desembarcar en la vecina costa y quisieran hacer á Oviedo víctima de su furor. Estos temores están consignados en la lápida de larga leyenda que se veía sobre la puerta principal de la fortaleza, trasladada no se sabe cuando á la Catedral,

donde hoy aparece incrustada en el muro septentrional del crucero, al lado de la fastuosa portada gótica de la iglesia de Santa María (1). Su presencia en este sitio hizo suponer á algunos críticos que estaba en la



La Fortaleza.

primitiva basílica del Salvador, para hacer constar que los muros que la rodeaban eran obra de Alfonso el Magno, lo que no es cierto, pues se sabe positivamente que pertenecía al reinado del Casto, según dice

(1) In nomine Domini Dei Salvatoris nostri Ihesu Christi sive omnium cetus Gloriosae Santae Maria Virginis bisenis Apostolis ceterisque Sanctis Martiribus ob cujus honorem templum edificatum est in hunc locum Ovetao ab condam religioso Adefonso principe; ab ejus namque discessim usque nunc quartus ex illius prosa-

el mismo monarca en su testamento de 812. No hay más que leer la donación de 905 de aquel ilustre príncipe á la Sede ovetense, en donde aparece copiada literalmente, para convencerse de que la inscripción se veía en la fortaleza y no donde hoy se encuentra (1). Para la conservación y sostenimiento de este castillo, de los que con igual motivo se alzaron en los sitios más expuestos á los desembarcos de los normandos, y de los palacios reales, dedicó Alfonso las *adrias* (cargas concejiles) y otros impuestos creados por sus predecesores en el trono (2).

Son escasos los restos que quedan de este edificio, renovado la mayor parte y envuelto en modernas construcciones. En el transcurso del siglo XVII ó XVIII se reedificó el cuerpo central para destinarle á cárcel de hombres; y en los comienzos del pasado, durante la ocupación de Asturias por los franceses, fué derribada la muralla que daba á la plaza de Porlier, por el general Bonet, que quería abrir una gran vía desde el palacio de Camposagrado, su residencia, hasta el campo de San Francisco. En 1818 se levantó la fachada próxima á desaparecer, como todo el edificio, donde hoy está la inscripción del Aula de Alfonso III, trasladada, probablemente, cuando el pórtico de aquella regia mansión fué convertido en iglesia. Don José Caveda, en su historia de Oviedo (3), dice que esta lápida no ha pertenecido á otro monumento, sino á la fortaleza, sobre cuyo ingreso la pusieron los fundado-

piae in regno subcedens consimili nomine Adefonsus princeps divae quidem memoriae Hordoni Regis filius anc edificare sancsit munitionem cum coniuge Scemena duobusque pignore natis ad tuiccionem munitionis tesauri aulae huius Sanctae Ecclesiae residendum indemnem caventes quod absit dum navalis gentilitas piratico solent exercitu properare ne videatur aliquid deperire. Hoc opus a novis offertum eidem ecclesiae perenni sit jure concessum. *España Sagrada*, t. XXXVII, pág. 330. La inscripción fué hecha cuando Alfonso y Gimena en los primeros años de su reinado no tenían más que dos hijos, y en esta copia, de fecha muy posterior, aparecen los nombres de los cinco, que confirman con sus padres dicho testamento.

(1) Concidimos hic in in Oveto illud castellam quo a fundamentis construximus, et super portam ipsius Castelli in uno lapide illam concessionem scribere in testimonio mandavimus, sicut hic subtitulavimus, et foris juxta illum castellum Palatium, etc.

(2) Damus etiam atque concedimus hic in Ovetum illud nostrum castellum quod ad defensione thesauri huius sanctae ecclesiae construximus cum nostris palatis juxta positis etiam juxta illud castellum palatium magnum quod ibi fabricavimus cum nostras *adrias* vidilicet: unum sestarium de cibaria, de uno quo iugo boum per totas Asturias, que a religiossis nostris predecesoribus fuerunt statuite pro castellis et palaciis regalibus reparandis.=Escritura suelta del archivo catedral que lleva la fecha equivocada de 862.

(3) Existe inédita en la *Biblioteca de la Real Academia de la Historia.*

res para conmemorar su erección, lo que no es cierto como acabo de demostrar (1). En el plano de la ciudad, trazado por el pintor Reiter á mediados del siglo XVIII, aparece el primitivo recinto del Castillo ya mutilado, con la pérdida de los cubos que daban á la calle de Traslacerca, derribados para levantar el moderno caserío adosado al muro, y otros en la antigua calle de la Lana para ensanche de la vía pública. Las excavaciones hechas en estos días en la fachada meridional no acusan la existencia de un foso que protegiera el recinto, debido, como he dicho, á la dificultad de abrirle por la dureza de la roca que sustenta el Castillo.

Su planta es cuadrilonga, semejante á la de los castros romanos, alzándose en el centro un elevado cuerpo, que como las torres del homenaje de los castillos feudales, dominaba todas las dependencias de la ciudadela. Sus cuatro frentes estaban protegidos por cubos situados en los ángulos, uno de los cuales se conserva todavía y sirve de apoyo á la esquina de la cárcel moderna, cuyas paredes descansan sobre los cimientos de la primitiva construcción. Desde su adarve, el alferez mayor del Principado hacía la proclamación de los Reyes de Castilla alzando sobre su más elevada almena el pendón real. En su interior y adosadas á las murallas se hallaban las dependencias del castillo que servían de morada al presidio ó guarnición que defendía la ciudad de piráticas invasiones, y de calabozo á los turbulentos próceres que, en aquella monarquía semi electiva, se rebelaban con frecuencia contra la autoridad de los reyes. Este edificio está separado del recinto exterior por un espacioso patio limitado por la muralla, de la que existe mucha parte, habiendo desaparecido el frente oriental donde se abría el principal ingreso entre dos salientes cubos sobre el que se leía la citada inscripción hoy custodiada en el crucero de la catedral (2). La fábrica de estos muros es de pobre construcción, de estructura incierta,

(1) Cuenta el maestro Custodio, que vivía en el siglo XIV, autor de unas memorias históricas de Asturias, por desgracia perdidas, que en la Fortaleza había una inscripción que comenzaba: Signum salutis pone Domine in domibus istis ut non permittas... —quedando truncada la leyenda, que continuaba en el sepulcro de Alfonso el Magno...—introire angelum percutienten. No podía referirse á la que hoy se ve, que está completa, sino á alguna otra mutilada de otro edificio. Este versículo aparecía en la mayor parte de las inscripciones de aquel tiempo.

(2) El Sr. D. Fermín Canella, ilustrado cronista de Asturias, posee una vista de esta portada, hecha en el siglo pasado poco antes de su desaparición, que ha servido para hacer el plano de la Fortaleza.

que no podían ofrecer gran resistencia al ariete por su delgadez y á la escala por su poca altura, pero el pecho de sus defensores era fuerte y á eso se debe que los normandos no intentaran franquearlos. La moderna cerca de la ciudad tenía, como la de Avilés y demás pueblos de la Edad Media, un trazado circular desprovista de torres y de defensas exteriores, pero como la Fortaleza estaba fuera de la población, para que no quedara aislada se alargaron los muros de la actual hasta unirse con ella formando el plano por aquel lado un ángulo recto que altera la línea curva del recinto de Alfonso IX y del Rey Sabio.

FONCALADA

En el fondo del estrecho valle que separa la colina de Ovetao de las estribaciones de la montaña de Naurancio, brota un manantial, llamado en el siglo IX *fonte incallata*, ó *collata*, y hoy corrompido su nombre: Foncalada. El Arte ha embellecido á la Natura, alzando sobre esta fuente un ninfeo que recuerda los que los romanos dedicaban á estas benéficas deidades, las *xanas* de nuestros aldeanos, que moraban en el interior de su misterioso curso. De parecida forma es la de San Juan de Baños, cuyas aguas devolvieron la salud al rey Recesvinto; y semejantes á esta eran la de Santianes de Pravia destruída en nuestros días y la de Santa María de Naranco, citada por los cronistas del Renacimiento, que estaba cerca del palacio de Ramiro I. La calzada que desde la ciudad se dirigía á esta fuente pasaba al lado de la regia morada de Alfonso el Magno según dice la referida donación del conquistador de Toledo á la iglesia Ovetense. No sale el líquido por un caño algo elevado para poder llenar las vasijas con comodidad y limpieza, sino que brota al nivel del suelo, llenando un pequeño estanque ó piscina, como se ve todavía en las fuentes de nuestras aldeas. Levántase encima un cuerpo mural de cuatro metros noventa centímetros de ancho, de piedra de talla bien labrada, en el cual se abre un gran arco de medio punto, de robusto dovelaje, cerrado el fondo por gruesa pared también de sillería, y terminado en un frontón triangular. Desgraciadamente, este monumento ha sufrido restauraciones que han alterado su forma primitiva y destruido y borrado sus inscripciones. En el triángulo del piñón campea la cruz de la Victoria, de brazos iguales,



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

OVIEDO

La fuente de Foncalada

de los que penden las letras *alfa* y *omega* y por debajo de ella corre la mutilada leyenda tan conocida: *Hoc signo tuetur pius, hoc signo vincitur inimicus.* Sobre la clave del arco, se lee la prodigada inscripción en los edificios de aquel tiempo, bien aplicada á esta fuente: *Signum salutis pone, Domine, in fonte ista et non permittas introire angelum percutientem.* Muchos sillares han desaparecido, y sustituídos por otros, y en todos los que quedan se ven huellas de leyendas ininteligibles, que si se conservaran darían alguna luz para ilustrar la historia de la ciudad. Parece haber sido erigido este monumento en el reinado del Magno, á juzgar por la forma de la cruz más usada en su tiempo que la de los Ángeles de la época del Rey Casto.

FORTUNATO DE SELGAS

Monumentos artísticos de Vizcaya.

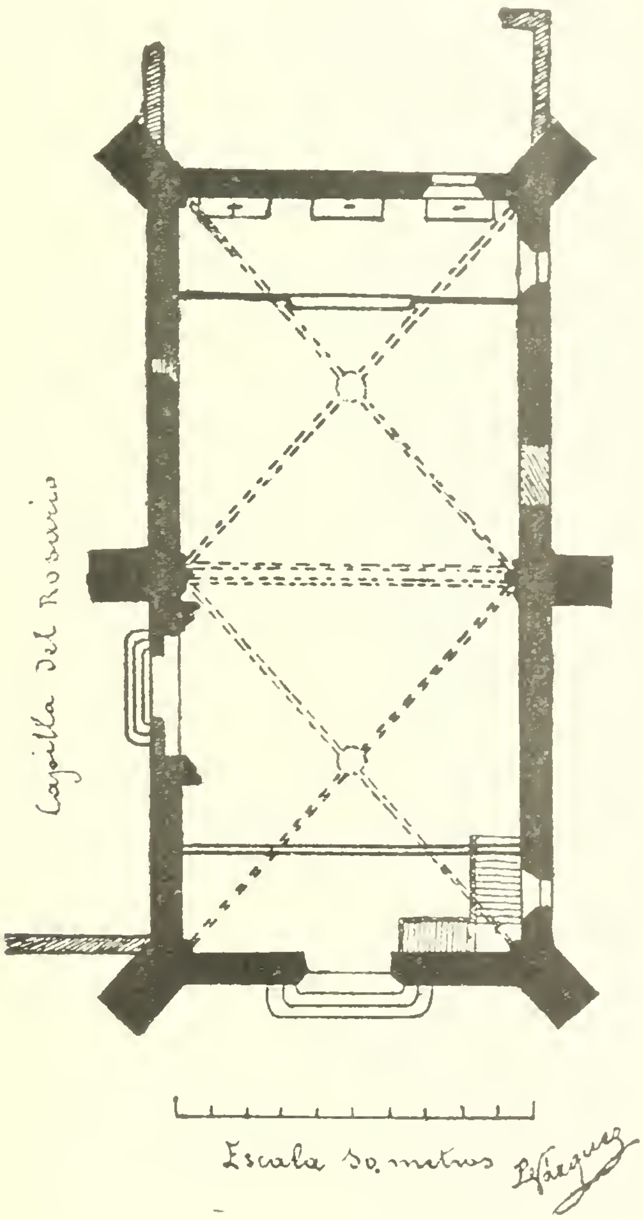
(Continuación.)

IGLESIA DE SAN PEDRO DE TAVIRA EN DURANGO

Entre las distintas afirmaciones que acerca de esta iglesia han emitido los historiadores vascongados, es la más general que dicho templo es el monumento más antiguo en la jurisdicción de Durango, aduciendo, á falta de documentos como justificantes, la tradición. No negamos ni afirmamos que existiese San Pedro de Tavira cuando en el siglo X el Duranguesado estuvo unido á los Reyes de Navarra, no habiendo pruebas escritas en pro ó en contra; mas si atendemos á sus sillares, verdaderas páginas de piedra y únicos documentos auténticos que revelen el tiempo de su construcción, no hay lugar á duda de que si se erigió durante el gobierno de los Condes de Durango, ha sufrido reformaciones sucesivas que han borrado el carácter de la primitiva iglesia, sin ornato alguno, como los primitivos santuarios vizcaínos, pobres y sencillos, de rudísima mampostería, que aún se ve en la parte baja de los muros de la iglesia de Tavira.

La actual fábrica es un paralelogramo, dividido en dos tramos, como la antigua de Santa María de Galdácano, y cubierto por dos bóvedas ojivales de sencilla nervadura, en cuya unión penden claves circulares con la imagen de San Pedro, de igual modo que en las de la mencionada iglesia de Galdácano y de la de San Emeterio y Celedonio, en Larrabezúa; separa las bóvedas un arco ojivo de dos baquetones cilíndricos que descansa sobre tres gruesas, lisas y circulares columnas adosadas, con las basas y capiteles poligonales, como

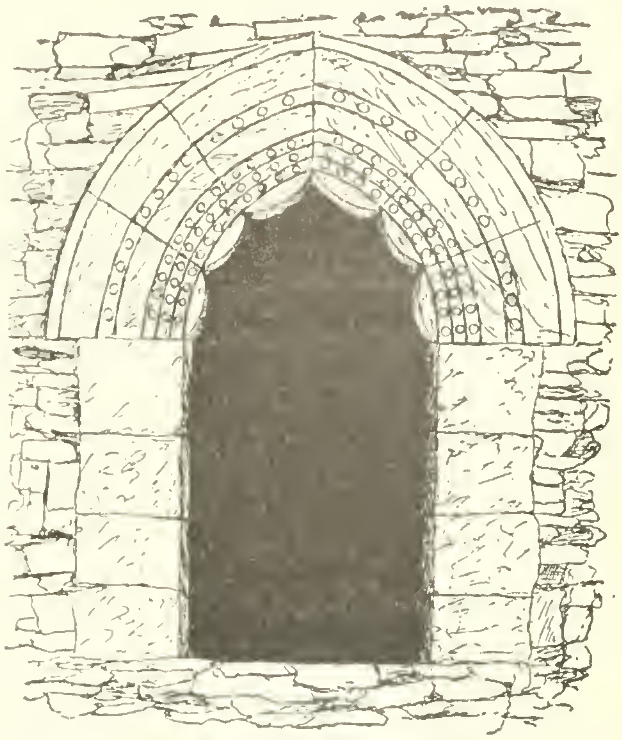
las de Santa María de Guernica, del primer período de su erección, del primer tercio del siglo XV. El ábside de Tavira tiene el carácter que distingue á las iglesias vizcaínas medioevales, el rectangular. Dos son las puertas de ingreso, la del Norte que comunica con la capilla del Rosario y que está formada por cuatro columnitas poligona-



Plano de la iglesia de San Pedro de Tavira.

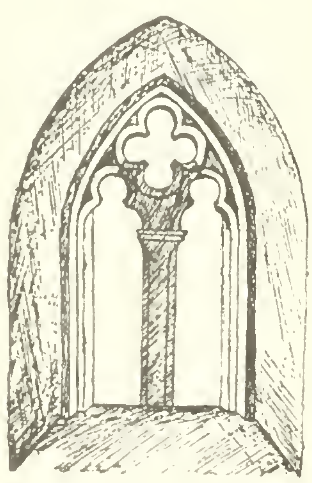
les que soportan otras tantas sencillas arquivoltas, y la exterior que apean sobre dos mensulitas estriadas, como las de las portadas de Santa María de Jemein, en Marquina, de la lateral de San Pedro de Munguía, de la del Poniente de Santa María de Guernica; la principal, restaurada casi toda ha poco tiempo, deja ver ligeros baquetoncillos del estilo gótico decadente. En el muro meridional hay

abierta una ventana románica de arco apuntado, que da luz al coro, sin más adornos que numerosos círculos entrelazados en las dovelas del arco, bordeando el interior cuartos de círculos; también hay un



Ventana románica de San Pedro de Tavira.

ojo de buey, cegado el vano, y en el borde dientes de sierra y otra ventana ojival con parteluz roto y el resto con círculos trebolados y



Ventana ojival de San Pedro de Tavira.

cuatrilobados; igual á ésta es la del lado del ábside. A la derecha, según se entra por la puerta principal, sobresale del muro una pila bendita con relieves ahusados ó rombos. En el interior se halla el

coro, de antepecho curiosísimo, descrito en el *Bosquejo histórico* que precede á estos estudios (1).

De esta descripción se podrá inferir el carácter diverso que hay impreso en la iglesia objeto de nuestro estudio. La primitiva iglesia, sencilla y pobre en la parte baja de los muros y plano; la primera reparación en la ventana y el ojo de buey de estilo románico y la segunda y principal restauración en las puertas de ingreso y ventanas ojivales, en su cubierta y pilares del mismo estilo, como se nota en el exterior, sobre el porche, que el muro no es de mampostería, sino de piedras sillares.

Un inglés que visitó la iglesia de Tavira atribuyó la pila de agua bendita al siglo X. Examinada detenidamente, creemos sea de la época de la ventana románica, de fines del siglo XII ó principios del XIII, pues los motivos ornamentales de éstas, aunque se ven en los monumentos de las centurias décima y undécima, están combinados con el arco apuntado que se empezó á usar, como es opinión corriente entre los arqueólogos, en la segunda mitad del siglo XII y que es general en los templos vizcaínos medioévicos, porque no hemos visto hasta ahora el arco de medio punto, detalle que nos manifiesta que en Vizcaya se desarrolló más tarde que en ninguna otra provincia de España el arte románico.

Del citado siglo décimo es, según el mencionado excursionista, el coro de Tavira, sin duda por los arcos de herradura y por la ornamentación árabe del antepecho. No lo atribuímos tanta antigüedad, pues al mismo siglo había que atribuir los de las iglesias de San Miguel y de Santa María de Elejabeitia, los de las ermitas de Santa María de Gaceta de Elorrio y de Santa Lucía de Yurre, cuando las puertas de ingreso y ventanas de aquéllas tienen el arco ojival, y la de Yurre tiene la portada de arco apuntado, menos la de Gaceta que, aparte del antepecho del coro, nada tiene que manifieste sea de la centuria décima, á no ser un sepulcro de piedra que sirve de abrevadero y que es análogo á los de San Adrián de Arquineta, en Elorrio.

Si estas observaciones no bastaran para aceptar nuestra opinión, encontramos más analogía en su traza con los motivos de las torres mudejares que se levantan en Castilla, Aragón y otras provincias, y

(1) Véase la pág. 44 de este volumen.

es bien elemental hasta qué época se construyeron fábricas del arte mudejar: desde el siglo XII hasta el XVI. Además, la arquitectura árabe es exótica y contraria á la historia y costumbres vascas, como hemos dicho anteriormente; pero bien pudo introducirse en Vizcaya después que se había extendido en las demás regiones de la Península.

Si se admite que el coro de San Pedro de Tavira es obra del siglo décimo ó undécimo, ¿quién fué el artista que lo labró? Alguno que, huyendo de la irrupción agarena, se refugió en Vizcaya y comunicó á sus habitantes el arte que había tomado incremento en las provincias de más allá de la Vasconia, arte que no pudieron crear los vizcaínos, por sus creencias y opiniones contrarias á las de los extraños de su país. Mas llámanos la atención que este arte se manifestara en Vizcaya sólo en partes accidentales, al contrario que en los templos de San Juan de Baños, de Wamba, de San Millán de Suso, de San Cebrián de Mazote y en varios de Córdoba, Sevilla, Toledo, que en su alzado y ornamentación ostentan los caracteres del estilo árabe, del que algunos no dudan que sea el coro de Tavira.

Siendo general en España la relación del Arte con la Historia, ¿cómo puede compaginarse la historia política y social de Vizcaya, muy distinta á la de los Reinos de Castilla, Aragón, Navarra, Valencia y Andalucía, con la cultura artística en tiempo de la dominación musulmana, cuando tal cultura fué exótica en el país vasco? He aquí que nos inclinamos á sostener que el curioso coro de la iglesia de San Pedro de Tavira no sea tan antiguo como lo suponen aventurados escritores, sino de la primera restauración, que se efectuó á fines del siglo XII ó principios del XIII, y notamos en su disposición que los soportes del citado sean lisos y entre ellos no haya el arco de herradura.

No indagaremos que verdad sea la afirmación tradicional que en los sepulcros del lado de la puerta de ingreso al templo de Tavira yacen sepultados los restos mortales de D. Sancho de Estíguiz y de su esposa D.ª Dalda, condes de Durango en el siglo IX, cuando nada de cierto nos dicen los escritores indígenas y la carencia de todo ornato se ve en estas urnas funerarias.

Hemos anunciado que la principal y segunda reparación se hizo en el siglo XV; nos lo confirma la analogía que con otros templos

vizcaínos levantados en este siglo, como consta por documentos é inscripciones, tienen las ventanas, cubierta, puerta lateral y columnas. He aquí, en efecto, los principales rasgos que, en medio de inconcebibles profanaciones, aún se ven en la iglesia de Tavira, y que se descubren en las fábricas cristianas de Vizcaya de todos los tiempos, lastimosamente adulteradas.

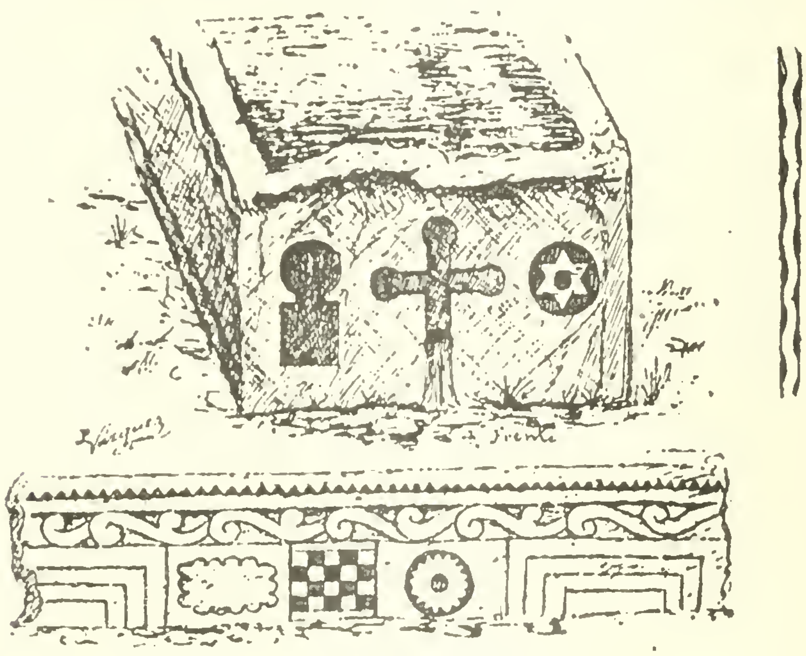
RESTOS ROMANICOS

¿Qué se ha dicho de la cultura artística del pueblo vasco en sus orígenes? Unos, aferrados al inconsecuente espíritu de nacionalismo, han formulado juicios odiosos y extravagantes; otros, imbuídos por el despotismo, siempre censurable, han emitido afirmaciones atrevidas y exageradas, mas los de inteligencia imparcial y de sano criterio han obrado tomando por base y norma de sus opiniones los irrefragables testimonios, las páginas de piedra, convencidos de que, á falta de documentos escritos, de todo punto fidedignos, hay que buscar en aquéllas la historia de los pueblos, el espíritu y desarrollo de sus costumbres, los fenómenos de su cultura y los diversos elementos que la caracterizan.

Ya que cada día adquieren más entusiasmo el estudio y aficiones histórico-artísticas, es muy necesario acudir á los documentos petrificados para que sean más fundadas las investigaciones y más verídicas las consecuencias, y de este modo no serán vanas las especulaciones arqueológicas.

Atendiendo á los monumentos que aún subsisten en el país vasco, saltará á la vista, sin fijarse en crónicas más ó menos falsas, cuándo empezó á desarrollarse el arte cristiano. Refiriéndonos á Vizcaya, hasta el siglo IX no se iniciaron los primeros resplandores de la cultura religiosa, en los *conditorios* ó sarcófagos funerarios, que se conservan alrededor de algunas ermitas, ya que éstas no ostentan motivo alguno elemental y decorativo que nos indique signos de las primeras manifestaciones artísticas, pues fueron santuarios modestísimos, toscos y pequeños, por la pobreza del país, como hemos apuntado al principio de estos estudios. La ornamentación de los sepulcros redúcese á inscripciones en unas, y en otras se destacan cruces con el *Alfa* y *Omega* y el *Tau,* signos que manifiestan claramente la

religión y fe cristiana de los que esculpieron tales emblemas y de los sepultados en los conditorios, como sucede en los sarcófagos más antiguos existentes en Vizcaya, los de San Adrián de Arguineta, en Elorrio, entre los que se ven estelas discoides, una exornada con un círculo, encerrando sencilla cruz y rodeado de disco que termina en numerosas puntas, á modo de dientes de sierra; otra con círculos concéntricos, conteniendo el menor un disco de radios que terminan en forma de mazas redondas; otras dos estelas, más sencillas, ostentan rudísimos dibujos triangulares, rectos y circulares, motivos para M. Henri O'Shea (1), que revelan proceder de los *hittitas* que influye-



Sepulcro de Cenarruza.

ron en la civilización de los primitivos pueblos occidentales; para el Sr. Delmas, que ve en ellos un sol, son pruebas de las creencias gentílicas de los vizcaínos, inoculadas por los colonos de otras regiones que tributaban culto al astro del día; para los escritores D. Rodrigo Amador de los Ríos, Arístides de Artiñano y los demás que han escrito acerca de los citados sepulcros, son, á toda luz y sin duda alguna, eminentemente cristianos. Respecto á los sepulcros, creemos la más razonada la opinión de los últimos, y de las estelas no dejan de tener algún fundamento los primeros por la ornamentación análoga con los emblemas de la estela discoide de Dunnamagan, Irlanda y de otros países (2).

(1) *La Tombe Rasque.*

(2) En la monografía *Los sepulcros de Arguineta*, por D. Darío de Arcitio,

Tan interesante y curioso como los sepulcros de Arguineta es el que hemos visto últimamente junto á la iglesia que fué única Colegiata vizcaína, la de Cenarruza, sepulcro que, si nos produjo gratísimo placer su hallazgo por el valor artístico que encierra y por el sumo interés histórico del primitivo arte cristiano en Vizcaya, causónos honda tristeza por el estado en que se encuentra. En la tupida planicie que hermosea la entrada de la Colegiata, donde descansan los restos mortales de su insigne Abad y restaurador D. Diego de Irusta, asiéntase tan nobilísimo resto arqueológico que sirve de abrevadero, al que cae el agua desde la invertida y triangular cubierta que, descansando en un macizo de tierra, hace de canalón. El apunte gráfico que hicimos y que acompaña á estas líneas, da clara idea de su forma y ornato.

Distínguese de los de San Adrián de Arguineta, en que la concavidad no tiene la forma que éstos, como las fundas egipcias, anchas por un lado y angostas por el otro, pero coincide en la cubierta, elevada por la cúspide. En la piedra arenisca, de que es el sepulcro, hay labrados en hueco, en el frente, una cruz griega de brazos iguales, un disco estrellado de seis puntas y un arco de herradura; en un costado y al borde, sólo se destacan ondas, á modo de grecas, habiendo desaparecido, por el abandono y por lo frágil y deleznable de la piedra, los adornos que, sin duda alguna, existieron entre aquéllas; en el otro costado, que se conserva íntegro, aparecen dientes de sierra, voleos, ajedrezados, disco de numerosas puntas, cuadrado lobulado y líneas, formando entrepaños. No disponiendo en nuestra excursión de útiles para levantar la cubierta invertida y separar el sepulcro del macizo de tierra, no damos á conocer los adornos ó inscripción, que suponemos contengan la cubierta y el otro frente del sepulcro, que acaso indicaría aquélla la fecha de su construcción; mas esto no obsta para determinarla por los motivos ornamentales.

Acerca de la fundación de la primitiva iglesia de Santa María de Cenarruza, los historiados vascongados están acordes en atribuirla al siglo X (1), según tradición que hemos visto consignada en un

Bilbao, 1908, se expone sucintamente la opinión de los que han estudiado estos sepulcros, inclinándose el autor por la opinión más general, de que son cristianos sin manifestar creencias idolátricas.

(1) D. José Amador de los Ríos cree fundada esta afirmación unánime, «si se atiende, como dice, á los restos de miembros arquitectónicos que en la misma se

manuscrito posterior á la Edad Media, y que se guarda en el archivo de la Colegiata, donde se lee la fundaron, en 968, los caballeros hidalgos del Señorío. De que existía en el siguiente siglo se tiene noticia por un documento legítimo (1) que menciona el Sr. Labayru (2), citando el nombre de un abad de Cenarruza, el de D. Blas, *Abbate domno Blasco de Cenarruza*, en la escritura de donación de don Lope Iñiguez y su mujer, de la iglesia de San Vicente de Ugarte de Múgica al monasterio de San Millán de la Cogulla, en 1082. ¿Puédese, por lo tanto, atribuir á esta ó la anterior centuria el sarcófago descrito? Conveniente sería, si no necesario, estudiar los caracteres del arte en Vizcaya de aquel tiempo; vano intento por no existir ni siquiera resto alguno arqueológico de entonces (3). De la centuria novena, 821 y 831, son los sepulcros de Arguineta, con los que tiene analogía el de Cenarruza en cuanto á algunos adornos, como los que figuran entrepaños, que están labrados por la huella del instrumento ejecutante, factura rudimentaria y común en estelas y lápidas de los primeros años del cristianismo. Los demás adornos del sepulcro de Cenarruza están labrados como las estelas romanas y visigodas, hundido el espacio comprendido dentro del contorno que forman los dibujos ornamentales; así son dos estelas romanas del Museo Arqueológico de León, y cubiertas de sepulcros, pertenecientes á los siglos de la *alta Edad Media*, como ha clasificado recientemente un insigne arqueólogo y asiduo colaborador de este Boletín, ya que se citan algunas simples y planas, como las de Alfonso II el Casto.

Del estudio comparativo de lápidas sepulcrales de todos los tiempos se observa que son más simples y sencillas cuanto más antiguas. Resulta, pues, que el sarcófago de Cenarruza, por la manera de estar labrado, pertenece á una época en que se iniciaba el *arte funerario* con elementos ornamentales, á una época anterior á la de aquellos

conservan conocidamente románicos». (*Estudios Monumentales y Arqueológicos.—Las Provincias Vascongadas.—Revista de España*, tomo XXII, página 346.) Nada hemos visto de tales miembros en la actual iglesia, pues en su alzado y ornamentación pertenece al estilo ojival en sus postrimerías.

(1) *Becerro Gótico de San Millán*, folio 37.

(2) *Historia de Vizcaya.* Tomo II, pág. 105.

(3) Sólo se conservan los canecillos de la iglesia de San Vicente de Múgica, dados á conocer anteriormente, y la pila de agua bendita de la parroquia de Cortezubi, que estudiamos más adelante, pero que no tienen analogía con la ornamentación del sepulcro de Cenarruza.

conditorios que ostentan relieves de hojas, ángeles, atributos, etc. Pero habiendo restos, ya visigodos, ya romanos, que ostentan estos relieves, de aquí que aparezca dudoso la época de los de Cenarruza, y por esto, alguno se atreviera llevar á los tiempos del pueblo Rey el sepulcro objeto de nuestro estudio, por la factura análoga á la de estelas romanas y visigodas, en oposición á lo que es tradicional respecto de la primitiva parroquia de Cenarruza, erigida en la décima centuria, saltando á la vista lo absurdo de tamaña afirmación analizando los caracteres artísticos de los elementos ornamentales.

Tienen analogía, ó mejor dicho, son iguales á los que se ven en los monumentos románicos los dientes de sierra, los ajedrezados, ondas y voleos que se prodigaron desde el siglo X al XIII. Los discos recuerdan los de las estelas, de puntas circulares, como los de León, ó puntiagudas, á manera de sol, como las de los sepulcros elorrianos; por consiguiente, atendiendo á estos signos decoradores, el *conditorio* de Cenarruza puede pertenecer á cualquiera de los siglos medioévicos del estilo románico, pero conviene tener en cuenta que tales adornos se ven más en los monumentos del primer período del estilo indicado. Hay un elemento, al parecer, insignificante, pero de sumo interés para el arte en Vizcaya, elemento que podemos llamar *engañador*, el arco de herradura, motivo ornamental por el que alguno crea que es el sepulcro en cuestión de la época árabe en España ó de la visigoda, y por lo tanto, anterior á la fundación de la primitiva parroquia. Nadie, por poco versado que esté en los estudios arqueológicos, ignorará que tal elemento de decoración se ha empleado antes que lo implantaran los árabes en nuestra Península. Quizá afirmará alguno que este elemento se empleó también muy avanzada la Edad Media, en el estilo mudejar, y que sea muy posterior al sarcófago descrito; no lo negamos, pero hay que fijarse que tal motivo lo vemos mezclado con los románicos, indicándonos una época en que los caracteres artísticos visigodos desaparecían por los bizantinos y románicos, que son los más generales en los sepulcros de Cenarruza, de manera que pertenece á la centuria en que se desarrollaba el arte románico, derribando al visigodo, y si se admite que en Vizcaya se cultivó el arte más tarde que en ninguna otra región, le llevamos al principio del siglo XI.

Hemos dicho que el arco de herradura es muy interesante para el

arte en Vizcaya por ser de un estilo exótico en esta provincia, como hemos repetido anteriormente. Este elemento ornamental no pudieron crearle los vascos, pues bien sabidas son las vicisitudes del arco de herradura, estudiadas por el Sr. Gómez Moreno, que desde abolengo se introdujo desde el Oriente al Occidente, por lo tanto, no admitiendo que los moradores de Vizcaya tuvieron comercio alguno con la monarquía visigoda, invadida la Península desde el siglo VIII por los musulmanes, «los moradores de la España central, como dice D. José Amador de los Ríos (1), buscaron asilo en las montañas vascas, como lo buscaron en las gallegas y asturianas..., llevando su religión y sus costumbres... Acomodándose allí, como en todas partes, á la naturaleza de la montaña, aunque la consideraran sólo cual asilo temporal», construirían los refugiados, á manera que los visigodos, sus cementerios y enterramientos conforme al estilo imperante en la Iberia central é importado al país del Señorío por los prófugos á la región euscalduna, constituyendo los advenedizos con los naturales del país eúscaro una patria común, según confiesa Labayru.

PILA DE AGUA BENDITA DE CORTEZUBI

El verano pasado, visitando las iglesias de Vizcaya en busca de antiguallas, encontramos en la anteiglesia de Cortézubi, distante cuatro kilómetros de la villa de Guernica, adosado en el muro interior contiguo á la puerta de entrada, un sillar hasta ahora desconocido y considerado como un pedrusco cualquiera que sirve de pila de agua bendita. Preguntámonos en el instante del hallazgo de dónde podría proceder aquel fragmento labrado, digno de figurar en el Museo Arqueológico de Bilbao, próximo á establecerse; cómo había pasado inadvertido de los historiadores que visitaron los templos vizcaínos y no les llamase la atención aquel resto de la antigüedad por el carácter que manifiesta el personaje esculpido y por el valor que encierra, cuando siempre se ha creído que Vizcaya carecía, no sólo de monumentos medioévicos, sino también de restos de aquel tiempo. ¿Pertenecería, acaso, á la primitiva iglesia derribada al levantar la actual, ó procedía de alguna ermita de los contornos? ¿No se trasla-

(1) *Revista de España*, tomo XXII, pág. 305.

daría, quizá, de la antigua parroquia de San Vicente de Múgica, notable por los canecillos, dados á conocer y estudiados anteriormente,



Canecillo de la iglesia de San Vicente de Múgica.

y con los que tiene analogía completa la piedra encontrada? Es esta piedra de arenisca, cuadrada, de 30 centímetros de alta por 20 de



Pila de agua bendita de Cortézubi.

ancha, dimensión igual á los canecillos mugicanos; en el frente tiene labrado, al modo que aquéllos, un hombre desnudo con una serpiente á cada lado que tratan de comerle las entrañas; con las manos puestas sobre el bajo vientre revela el dolor acerbo que le producen aquellos animales inmundos, como lo manifiesta también el semblante del paciente. Vemos representado en este relieve curioso el tormento de los condenados, asunto historiado en capiteles románicos. ¿A qué época pertenece?

Durante la Edad Media, en las construcciones cristianas españolas, del interior sobre todo, donde abundaban los monumentos, se emplearon restos de otras anteriores, como los capiteles, en pilas de agua bendita, por prestarse á esta transformación, labrando encima un hueco ó concavidad para contener el líquido bendito, práctica introducida después en Vizcaya. No por esta costumbre se ha de llevar el precito sillar á aquellos tiempos, porque bien pudiera haberse empleado cuando se reedificaron la mayor parte de las iglesias vizcaínas durante el Renacimiento.

El templo de Cortézubi no aparece citado en las donaciones que en el siglo XI hicieron los Señores de Vizcaya á los monasterios de la Rioja y de Navarra, ni en documentos posteriores encontramos mención de la primitiva iglesia, ni la reedificación de la segunda; pero relacionando la piedra descrita de Cortézubi con los canecillos de Múgica, puesto que tiene parentesco, por decirlo así, en la proporción, en la manera tan ruda de estar labradas, semiplana, en el mismo tamaño y en el mismo perfil, no dudamos sea tan notable sillar de la centuria undécima á la que pertenecen aquéllos; basta comparar los dos grabados que acompañan á estas líneas para ver claramente la analogía, semejanza y demás caracteres de ambos relieves, aunque representen asunto distinto; el de Múgica el verdadero tipo vasco de principios de la Baja Edad Media, viviendo en los bosques del Señorío con lanza, cuerno y desnudez casi completa, como salvajes. No repetiremos lo que decimos al hablar de los canecillos de Múgica.

P. PEDRO VÁZQUEZ, *Agustino.*

(Continuará).

BIBLIOGRAFÍA

C. Enlart. — **Origines anglaises du style Flamboyant**. Conferencia dada el 4 de Abril de 1908 ante la Sociedad «Union Syndicale des Architectes français».—Folleto en 4.º de 22 páginas con una lámina doble y once grabados intercalados en el texto.

Reúnense en esta notable conferencia una larga serie de investigaciones hechas por M. Enlart sobre el asunto que la motiva y que fueron ya publicadas por él mismo en un libro muy interesante.

Analiza en ella uno por uno los elementos constructivos y de ornamentación del estilo florido y demuestra cómo han ido apareciendo sucesivamente hasta formar el arte tan rico en su conjunto y que fué hace años tan mal visto. De los numerosos ejemplos que estudia, se deduce que la mayor parte de estas formas y su asociación se presentaron primero en el suelo inglés.

Tiene Enlart grandes dotes de analizador y de sintetizador á la vez; es, al mismo tiempo, hombre almacén y hombre fábrica; reúne los materiales en asombrosa abundancia y construye con ellos grandes edificios, realizando así este ideal que han de realizar hoy los arqueólogos, porque si no se dedican á la cosecha de minuciosos datos se encuentran sin armas para resolver los más árduos problemas, y si no saben luego entretejerlos en un cuadro grandioso, su obra carece de valor científico.

Describiendo los rasgos característicos del estilo florido recuerda primero que las *bóvedas de ojivas* se complican con arcos secundarios inútiles; los *arcos* son de las trazas más variadas; en *los ventanales* imperan combinaciones de elipses agudas; los *soportes* están coronados de capiteles muy bajos; en la *ornamentación* se ve la oposición de las contracurvas y la intención de que penetren las molduras unas en otras ó en las masas.

Expone enseguida cómo aparecieron, á título de excepciones aisladas, algunas de estas particularidades desde fines del XIII en la Catedral de Amiens y San Urbano de Troyes; en el tercer cuarto del XIV en la Catedral de Auxerre y en el retablo de San Thibaut (Côte-d'Or); hacia 1370 en la fachada de la Catedral de Rouen, y en fechas próximas en otros edificios franceses.

Una vez señalada así su aparición en Francia, pasa á señalar los años en que el estilo florido se extendía por Inglaterra, donde se observa que estas bóvedas cubrieron ya la Catedral de Lincoln desde 1237 á 1280; algunos tramos de la de Ely hacia 1252; la iglesia de Pershore, reconstruída después del incendio de 1288, y cien edificios más que es imposible enumerar.

Extiende luego su minucioso y delicado examen á todos los demás elementos antes enumerados, y pasando revista á todos los monumentos ingleses, que con tantos detalles prueba conocer, deduce siempre de las fechas de su construcción la primacía de su presentación en las tierras inglesas. Añade á las anteriores el suficiente número de consideraciones para que se comprenda cómo desde la Gran Bretaña se fué extendiendo este arte á los demás pueblos europeos.

Hay, por lo tanto, en esta breve conferencia un arsenal de datos igual ó superior al que contienen muchas obras magistrales, y éstos están tan perfectamente entretejidos, asociados de un modo tan orgánico, que dejan en el ánimo del lector el pleno convencimiento de que es exactísima y está muy fundada la doctrina de M. Enlart.

No se puede decir nada más alto de la obra de un investigador.

Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media, por don Vicente Lampérez y Romea, Arquitecto. —Obra premiada en el V Concurso internacional «Martorell».—En 4.° mayor, 733 páginas con cuatro láminas y centenares de grabados.

El Sr. Lampérez ha tenido la bondad de remitirnos un ejemplar de su libro, que estamos leyendo muy detenidamente, mejor diríamos estudiando como él merece, porque no es uno de esos trabajos que pueden ojearse á la ligera. En el próximo número podremos ya publicar, muy probablemente, el juicio bibliográfico; pero nos anticipamos á exponer que éste no podrá ser tan completo como nosotros lo desearíamos por muchas líneas que le dediquemos, porque aquellas páginas están tan nutridas de doctrina, que para formar clara idea de su valor, sería necesario trasladarlas íntegras á las de nuestro Boletín.

E. S. F.

Madrid —Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.





Poesía premiada con diploma de honor en los Juegos florales de Sevilla y leída en la solemne fiesta celebrada en el Teatro de San Fernando de aquella ciudad, en 5 de Mayo de 1908.

Yo soy el animoso, errante peregrino
que por el patrio suelo discurre sin cesar.
Impulsos misteriosos marcáronme el destino
y España y sus bellezas robáronme el pensar.

Yo cruzo las llanuras y escalo las montañas
y escucho de la selva el místico rumor;
y fórjome en los antros visiones cien extrañas
y sueño en los verjeles los sueños del amor.

Yo ví del fiero Atlántico hirviente de coraje
la bárbara embestida contra el tenaz cantil;
y ví el Mediterráneo de célico ropaje
que de remotos tiempos guarda secretos mil.

En urbes populosas ví locas muchedumbres
correr desatentadas tras el placer fugaz;
y en la apartada aldea y en las enhiestas cumbres
atemperó mi espíritu su inalterable paz.

Yo anduve so las bóvedas de augustas Catedrales
que el ánimo embelesan, que invitan á creer;
y en fuertes abadías y ermitas medioevales
evoqué las nostálgicas memorias del ayer.

Alcázares, castillos y torres y murallas
habláronme un lenguaje que es grato para mí;
y danzas y torneos y asaltos y batallas
cual ráudo torbellino en mi redor sentí.

Mi libro fué primero el de la madre Historia.
Sus gestas inmortales formaron mi razón.
Y un mundo de recuerdos encierra mi memoria
y un culto por mis héroes llevo en el corazón.

La noble Arquitectura mostróme de contino
los sazonados frutos de su labor triunfal.
Por eso amo lo clásico, venero lo latino,
me encanta lo románico y adoro lo ojival.

Ví tallas y pinturas y joyas y preseas
en tanta copia y tales cual no sabré decir.
Tesoros soberanos que embargan las ideas:
trasuntos redivivos de Tharsis y de Ofir.

Y luego las palancas del material progreso:
la fábrica y el horno; la escuela y el taller;
de inventos prodigiosos el rápido proceso.
¡La Industria y el Comercio radiantes de poder!

Mas ¡ay! que el rudo tráfago me oprime y me fatiga.
Prefiero libremente á mi región volar.
Ven, alma Poesía, ven tú, mi dulce amiga;
acúdame tu acorro; ayúdame á soñar.

Refléjense en mi mente, dichosa al invocarte,
como en el terso espejo la lúcia faz del sol,
la pompa y la belleza con que Natura y Arte
esmaltan nuestro suelo cristiano y español.

¡Castilla, tierra amada! Magnánima matrona
que de la libre Hesperia presides la unidad:
de sierras y castillos la secular corona
que ciñes ¡cuál sublima tu austera majestad!

¡Salud, insigne Burgos, castiza entre castizas!
La de las torres góticas, la del solar del Cid!
¡Y á ti también, teatro de romancescas lizas,
ciudad de Pedro Ansúrez, noble Valladolid!

Inmóvil en su altura, despojo de un coloso,
miro á la gran Toledo, la regia, la imperial.
Y el Tajo la circunda. Dijérase celoso
de que alguien la arrebate de glorias su caudal.

Me place en las vetustas ciudades castellanas
sus calles solitarias y plazas recorrer;
nutrirme con recuerdos de edades ya lejanas;
vivir el tiempo viejo que nunca ha de volver.

¡León, de España emblema, ilustre por tus Reyes!
Tu nombre el pueblo hispano pronuncia con amor.
En tus insignes fábricas que al gusto dictan leyes
cifran tus fieles hijos su más preciado honor.

Grandezas fenecidas evoca Extremadura
y hazañas de Pizarro y arrestos de Cortés;
y en Guadalupe veo á la que el sol más Pura
y á reyes y vasallos postrados á sus pies.

¡Aragón! Al nombrarte mi labio balbucea.
Tu sobrehumana historia altera mi razón.
Calle la tosca lira y aquí mi canto sea
el grito de tus hijos: ¡San Jorge y Aragón!

¡Dichoso soy con verte, invicta Zaragoza,
escuela de heroismo, de España luminar!
Mi fe se robustece y mi alma se remoza
vagando por tu Coso y orando en tu Pilar.

Por su inmortal pasado es grande Cataluña;
también por su presente, su nervio y su poder.
Y más lo es todavía por su española alcuña.
Su sangre es nuestra sangre; su ser es nuestro ser.

Mirad aquí á Barcino ¡cuán bella y floreciente!
entre la mar, el monte, Besós y Llobregat.
Subid; en lontananza ¿no veis hacia occidente
un monte ó un fantasma? Aquello es Montserrat.

Tornar quiero á tu suelo, intrépida Gerona,
asiento de una raza que al Aguila humilló,
y á ti volver, pelásgica, augusta Tarragona,
beldad greco-romana que al César fascinó.

¡Mallorca, isla Dorada! Extático te miro
surgir, cual Afrodita, de la región del mar.
Y si de ti me alejo resuena mi suspiro
en Lluch y en Valldemosa, Alcudia y Miramar.

¡Valencia levantina, querer de mis quereres,
que llevas en el nombre el sello del valor!
Tus huertos y pensiles, tu cielo y tus mujeres
abonan los afanes del Rey Conquistador.

También hacia vosotros el pensamiento vuela;
visiones delectables del alma sois también,
murcianos horizontes, campiña de Orihuela,
ilicitanos bosques, envidia del Edén.

¡Navarra! Cual los hierros que ostenta por blasones
sus hijos y sus sierras son duros por igual;
y así, de España fueron en altas ocasiones
Pamplona y Roncesvalles el firme antemural.

En el solar frontero tres vigorosas plantas
reparo; de Vasconia las tres provincias son.
Medraron con el riego de libertades santas
y el árbol de Guernica tuvieron por guión.

Cantabria es un hidalgo de clara ejecutoria
que en costas y montañas sustenta su altivez.
¡Cuán bella la *tierruca!* ¡Cuánto también su historia!
En puja de bellezas ¿de quién fuera la prez?

Allí la hermosa Asturias; sus prósperas ciudades,
sus viejos monumentos, sus cumbres y su mar.
Y Covadonga á un lado narrando á las edades
de la oprimida patria el noble despertar.

También, Galicia extrema, mis férvidas miradas
en tu ideal belleza se posan con amor;
y embelesado escucho tus célticas tonadas
que el suspirar parecen de algún mundo mejor.

¡Ciudad de Compostela, caigo á tus pies de hinojos!
Todo es en ti gigante, todo monumental.
Tu magno templo es goce del alma y de los ojos.
¡Diez Catedrales diera por esa Catedral!

Contrastes inquiriendo acudo al mediodía,
dejado atrás del norte el lóbrego capuz;
y jubiloso miro la gaya Andalucía,
fulgente de colores, espléndida de luz.

Cabe el dorado Bétis, Sevilla la opulenta
al pasajero hechiza con su beldad sin par.
Su templo prodigioso de templos es afrenta
y reina de las torres su mágico alminar.

Joyel en verde alfombra antójase Granada,
ensueño del poeta, tormento del pincel,
y en alto se dibuja la Alhambra codiciada,
honor del Nazarita, corona de Isabel.

¡Grandezas del pasado, conquistas del presente
que con asombro he visto en mi redor surgir!
¡Dispersas impresiones, venid, llenad mi mente
y un mundo haced fantástico en ella revivir!

Y en éxtasis moroso reconcentrada el alma,
gustando juntamente lo que es y lo que fué,
templando mis afanes la bienhechora calma,
feliz junto á mis lares, así descansaré.

Mas... ¿puede en el espacio pararse la saeta?
¿Retroceder la paja que arrastra el vendaval?
¿No enardecer las almas el estro del poeta?
¿Cesar la perdurable lucha del bien y el mal?

La vida es movimiento. En vano es que resista
las voces misteriosas que fuerzan mi razón
sin tregua repitiendo: "En marcha, excursionista.
Prosigue tu odisea. ¡Arriba el corazón!"

Que soy el animoso, errante peregrino
á quien secreto impulso obliga á caminar.
Y ¡España! es mi divisa; y amarla mi destino
y su bendito suelo mi venerado altar.

El Conde de Cedillo,

Socio fundador de la Sociedad española de Excursiones.

Madrid, Mayo de 1908.